

Arquitetura *versus* Arte

Uma leitura da obra de Álvaro Siza a partir do percurso
no espaço museológico.

FAUP 2016/2017

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Autora: Silvana Gonçalves da Pena

Orientadora: Prof. Doutora Raquel Alexandra Geada e Paulino

Ao meu pai.

Agradecimentos:

À minha mãe e às minhas irmãs pelo apoio.

Ao Hugo pelo amor, paciência e por sempre exigir o meu melhor.

Aos meus padrinhos pela generosidade.

Às amigas pelo companheirismo, partilha e interajuda.

À professora Raquel Paulino pela disponibilidade, entusiasmo e acompanhamento atencioso.

Ao arquiteto Álvaro Siza pela generosidade e simpatia.

Aos restantes professores e colegas que participaram comigo nesta jornada,

os meus sinceros agradecimentos.

ÍNDICE:

1. Resumo| Abstract

2. Introdução

3. Capítulo I

“Arquitetura, Pura Criação do Espírito”

- Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

4. Capítulo II

O Museu

- Origem e Evolução
- Conceito e ideia de Percurso como elemento fundamental e estruturador do Programa
- Os museus de Álvaro Siza

5. Capítulo III

Casos de Estudo

- Fundação de Serralves, Porto, 1991 – 1999 *versus* Fundação Cargaleiro 2, Seixal, 2000.
- Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 1998 – 2008 *versus* Fundação Cargaleiro 1, Lisboa, 1993.
- Museu para os dois Picasso, Madrid, 1992.

6. Conclusão

7. Bibliografia

8. Anexos

- Cronologia
- Esquemas interpretativos
- Entrevista a Álvaro Siza

RESUMO

Na atualidade a maioria das obras de arte e das coleções são criadas na perspectiva de serem divulgadas à sociedade. Esta divulgação, realizada sobretudo através de instituições museológicas, confere ao museu um papel central na vida e dinâmica cultural do contexto nacional em que se insere em particular e no contexto internacional em geral e, por conseguinte, de relativa importância na sociedade e na dinâmica urbana local e internacional. Apesar da importância e prestígio alcançados desde a sua génese, o museu nem sempre explorou uma estratégia de abertura ao público, tendo funcionado durante muito tempo de forma fechada e isolada.

Até se definir tal como o conhecemos hoje, o Museu passou por uma grande evolução ao longo dos tempos, marcada por momentos de uma maior ou menor transformação conceptual, com reflexo na definição do seu programa, que se tornou progressivamente mais complexo e diverso, e com o seu papel e relação com a sociedade.

Dentro da evolução conceptual apontada, o *percurso* – com o qual se define *à priori* um sentido de circulação, de visualização e apreensão do exposto - ganhou particular importância, tendo vindo progressivamente a adquirir um papel central na construção da solução de projeto. Hoje, na sua essência, as soluções desenvolvidas no contexto da criação de um novo espaço museológico apostam na construção de um espaço expositivo que é constituído por salas de carácter, forma e composição variadas, estruturadas em função de um percurso que determina uma sequência principal e, consequentemente, o modo como o visitante se move no edifício e receciona o exposto.

Neste trabalho, parte-se de um entendimento do exercício da arquitetura enquanto arte do espaço, uma arte que se vivencia, se percorre e que se concretiza tendo por base a criação de um conjunto de espaços que respondem a um programa específico, segundo um princípio estruturador que é suporte de relações que obedece a um fim preciso e que convoca necessariamente uma dimensão poética. Segundo este critério, a análise dos percursos no espaço museológico na obra de Álvaro Siza significou estudar, para além da sua estrutura e configuração formal, os dispositivos que invocam toda a dinâmica que o percurso oferece essencialmente como elemento poético e caracterizador da obra do arquiteto.

Segundo o arquiteto Álvaro Siza, pode-se considerar a dimensão poética quando a qualidade e o rigor estão presentes no objetivo final de um projeto que se encontra afetado, no seu conjunto, pelo mesmo espírito ou pela mesma expressão arquitetónica.

O conceito de um projeto de arquitetura surge de um processo natural de desenvolvimento de uma ideia que abrange, em simultâneo, vários condicionamentos que se processam mentalmente de forma rapidíssima passando pelo programa, pelo lugar, pela ideia que se tem do lugar, pela personalidade dos promotores, pelas instâncias que o aprovam ou reprovam etc. Segundo o arquiteto, é a partir da síntese de todas estas considerações que se alcança a dimensão poética. Tal como acontece no desenvolvimento de um poema, a arquitetura constrói-se a partir de reações, de memórias, do pensamento, do conhecimento, ou seja, de um processo complexo que apesar de procurar uma objetividade e de responder a um programa específico, resulta de muitas sensações.

Tendo em conta o exposto, o percurso revela-se central, no significado daquilo que consideramos ser a expressão ou espírito de uma obra, pois ele revela como estão ligados os mais diversos acontecimentos, incluindo o pormenor, que surge de forma um pouco fragmentada mas que se vai unindo ao projeto completando-o e dando-lhe significado.

Na análise das obras estudadas, elegeram-se alguns dispositivos que se consideraram pertinentes para o entendimento da poética presente no percurso e na obra do arquiteto Álvaro Siza, e que se materializam essencialmente em elementos de relação, ligação, transição e iluminação. Com estes elementos explora-se e enfatiza-se sentidos de movimento, momentos de pausa, criam-se tensões e explora-se a surpresa do inesperado.

Esta investigação permitiu-nos realizar uma leitura do pensamento do arquiteto Álvaro Siza e, consequentemente, da sua obra em geral e dos museus que projetou em particular.

ABSTRACT

Nowadays most works of art and collections are created in the perspective of being disclosed to society. This disclosure carried out mainly through museological institutions, gives the museum a central role in the life and cultural dynamics of the national context in which it is inserted in particular and in the international context in general and, therefore, of relative importance in society and in urban dynamics local and international. Despite the importance and prestige gained since its inception, the museum has not always explored a strategy of opening to the public, having operated for a long time in a closed and isolated way.

Until defining itself as we know it today, the Museum underwent a great evolution over time, marked by moments of greater or lesser conceptual transformation, reflected in the definition of its program, which became progressively more complex and diverse, and with its role and relationship with society.

Within the conceptual evolution pointed out, the path - with which a priori is defined a sense of circulation, visualization and apprehension of the exposed one - gained particular importance, having progressively acquired a central role in the construction of the project solution. Today, in its essence, the solutions developed in the context of the creation of a new museological space are based on the construction of an exhibition space that is made up of rooms of varying character, shape and composition, structured according to a path that determines a main sequence and, consequently, the way the visitor moves in the building and receives the above.

In this work, we start with an understanding of the exercise of architecture as an art of space, an art that is lived, traveled and concretized based on the creation of a set of spaces that respond to a specific program,

according to a principle structurer who is a support of relations that obeys a precise end and that necessarily summons a poetic dimension. According to this criterion, the analysis of the paths in the museum space in the work of Álvaro Siza meant to study, in addition to its structure and formal configuration, the devices that invoke all the dynamics that the course offers essentially as a poetic element and characterizing the architect's work.

According to the architect Álvaro Siza, we can consider the poetic dimension when quality and rigor are present in the final objective of a project that is affected, in its entirety, by the same spirit or by the same architectural expression.

The concept of an architectural project arises from a natural process of developing an idea that simultaneously encompasses several conditioning processes that are processed in a very rapid way through the program, the place, the idea of the place, the personality of the prosecutors, by the approving or reproving authorities, etc.

According to the architect, it is from the synthesis of all these considerations that the poetic dimension is attained. As in the development of a poem, architecture is constructed out of reactions, of memories, of thought, of knowledge, that is, of a complex process that despite seeking objectivity and responding to a specific program, results of many sensations.

In view of the above, the course is central in the meaning of what we consider to be the expression or spirit of a work, for it reveals how the most diverse events, including the detail, are linked in a somewhat fragmented but who joins the project by completing it and giving it meaning.

In the analysis of the studied works, some devices were chosen that were considered pertinent for the understanding of the poetics present in the course and in the work of the architect Álvaro Siza, and that materialize essentially in elements of relation, connection, transition and illumination.

With these elements we explore and emphasize sense of movement, moments of pause, tensions are created and the surprise of the unexpected is explored.

This investigation allowed us to carry out a reading of the thinking of the architect Álvaro Siza and, consequently, of his work in general and of the museums he designed in particular.

INTRODUÇÃO

Estudar o *percurso* na obra do arquiteto Álvaro Siza foi um desafio que se colocou desde cedo, talvez por influência da dinâmica espacial da própria Faculdade de Arquitetura, edifício com o qual convivi de perto observando e percorrendo diariamente um espaço arquitetónico singular que oferece uma incrível fluidez de acessos e de percursos.

Na impossibilidade de estudar o *percurso* na imensa obra de Álvaro Siza, reduziu-se a análise e investigação desenvolvida ao conjunto dos museus projetados pelo arquiteto, uma vez que consideramos que nestas obras o *percurso* é fundamental na definição, caracterização e essência do edifício. Para além do exposto, a motivação para desenvolver este tema decorre do carácter excecional dos edifícios concebidos em função de um programa museológico na medida em que propiciam um campo de trabalho para o arquiteto mais aberto à poética, experimentação e inovação concetual, formal e material. Importa, ainda, neste contexto referir que, independentemente da natureza e programa de cada edifício o *percurso* é um tema transversal, recorrentemente explorado no conjunto de projetos que compõem a sua vasta obra e um campo privilegiado para a exploração da poética espacial que reconhecemos e admiramos nos edifícios de Álvaro Siza.

Pretendeu-se com este trabalho de investigação refletir sobre as opções de projeto e os dispositivos que permitem à obra de arquitetura ultrapassar a dimensão estritamente funcional e se constituir como obra de arte, na medida em que ultrapassa a sua função imprimindo sensações e provocando emoções.

O trabalho de investigação desenvolvido permitiu-nos constatar e afirmar que a arquitetura difere, mas não se afasta das outras artes enquanto pensamento e criação, apesar de ter necessariamente que responder a uma função.

O objetivo principal desta investigação foi, portanto, analisar o *percurso* e a sua dimensão poética na obra do arquiteto Álvaro Siza a partir da análise de cinco obras museológicas previamente selecionadas. Estrategicamente, o caminho que se traçou para o desenvolvimento desta análise começou por introduzir, numa primeira fase, o estudo da dimensão artística na arquitetura em geral, focando um conjunto de exemplos estudados na teoria da arquitetura que se encontraram essencialmente no modernismo, e que se consideram influências determinantes para o entendimento da obra do arquiteto Álvaro Siza. Posteriormente, numa segunda fase, seguiu-se com o estudo do museu abordando-se o tema desde a sua origem clássica até à contemporaneidade analisando a sua transformação e evolução concetual ao longo dos tempos. Depois de dominadas estas duas etapas, que se consideraram fundamentais para a realização de uma análise mais eficaz aos museus de Álvaro Siza esmiuçou-se, numa terceira e última fase, cinco casos de estudo que permitiram a partir do seu conceito de percurso uma leitura da poética que se considera patente na obra de Álvaro Siza.

As três etapas, mencionadas anteriormente, encontram-se organizadas nesta Dissertação de Mestrado em três capítulos:

- Capítulo I - **“Arquitetura pura criação do espírito”**- com o subcapítulo: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.
- Capítulo II - **O Museu** - subdividido em três subcapítulos: “Origem e Evolução”, “Conceito e ideia de Percurso como elemento fundamental e estruturador do Programa” e “Os museus de Álvaro Siza”.
- Capítulo III - **Casos de Estudo** - onde se analisam cinco obras museológicas: o Museu para os dois Picasso, Madrid, de 1992, a Fundação Cargaleiro 1, Lisboa, de 1993, a Fundação de Serralves, Porto de 1991 – 1999, a Fundação Cargaleiro 2, Seixal, de 2000, e a Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, de 1998 – 2008.

No primeiro capítulo desenvolveu-se uma reflexão em torno do tema “Arquitetura, Pura Criação do Espírito”, que se trata de um texto que Le Corbusier publicou no seu livro denominado “Por uma Arquitetura” em 1923, que reflete e debate a arquitetura enquanto produção e manifestação artística, contrariando a arbitrariedade da arquitetura de estilo clássico que se produzia até então. Seguindo o raciocínio deste tema e considerando Le Corbusier uma figura incontornável de manifesto na arquitetura moderna, o que se pretende neste capítulo é essencialmente refletir sobre a influência do modernismo nos arquitetos contemporâneos e inevitavelmente na obra de Álvaro Siza.

No segundo capítulo, como já foi mencionado, desenvolve-se uma análise e reflexão em torno da evolução concetual e consequentemente formal dos programas museológicos desde a sua origem até à

contemporaneidade, refletindo sobre o seu anterior conceito de edifício isolado e de acesso limitado em contraponto com a sua evolução para o atual museu de caráter dinâmico com a sociedade e aberto para todos. Neste capítulo também se cria um campo específico de análise dos museus do arquiteto Álvaro Siza para o qual se fixou uma matriz de leitura e se construíram esquemas interpretativos, que nos permitem, num primeiro momento, organizar e agrupar os edifícios e num segundo momento, decifrar o modo como Álvaro Siza alcança a desejada e admirada poética e dinâmica espacial.

No terceiro capítulo, aprofunda-se a análise dos museus de Álvaro Siza por nós selecionados como casos de estudo. No primeiro e no segundo momento deste capítulo, a seleção e ordenação dos casos de estudo resultou da sua pertinência e posição numa grelha de leitura por nós definida, em função de opções de projeto e dispositivos que consideramos essenciais para a compreensão do princípio de implantação e organização subjacente a cada projeto, assim como, o papel e importância do percurso no conjunto destes projetos. Assim, os quatro primeiros edifícios foram escolhidos por aproximação de solução e opção de projeto. No terceiro momento e tendo em conta a sua excecionalidade desenvolveu-se uma análise e reflexão em torno do Museu para os dois Picasso.

Em todos os casos de estudo se aplicou o mesmo método de análise - implantação, tipologia, acesso ao museu e percurso interior - tendo-se organizado por subtemas da seguinte forma:

1. Fundação de Serralves, no Porto, de 1991-1999, em contraponto com a Fundação Manuel Cargaleiro 2, no Seixal, de 2000.

2. Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, de 1998-2008, em contraponto com a Fundação Cargaleiro 1, em Lisboa, de 1991-1995.
3. E, por fim, o Museu para os dois Picasso, em Madrid, de 1992.

No que se refere à metodologia, importa referir que o trabalho de investigação desenvolvido se baseou numa pesquisa essencialmente bibliográfica, recolhida na biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, na biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e na biblioteca Rocha Peixoto da Póvoa de Varzim, que se completou com uma entrevista realizada ao arquiteto Álvaro Siza. Foram, ainda, realizadas diversas visitas a um conjunto de museus, designadamente a Fundação de Serralves no Porto, a Fundação Nadir Afonso em Chaves, a Sede do Museu Internacional da Escultura Contemporânea de Santo Tirso e a Oficina de Artes Manuel Cargaleiro no Seixal, projetados pelo arquiteto Álvaro Siza, para uma melhor compreensão dos percursos, da iluminação e da relação explorada entre o interior e exterior, na medida em que através deles se alcança a poética e dinâmica espacial que constituem o foco do trabalho de investigação desenvolvido.

Da reflexão produzida resultou, ainda, a elaboração de um conjunto de elementos gráficos, designadamente plantas e esquemas interpretativos que nos permitiram aprofundar a análise e melhor compreender as opções, espacialidade e inovação exploradas por Álvaro Siza no conjunto de obras que compõem o conjunto de casos de estudo.

Capítulo I
“Arquitetura pura criação do espírito”



Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza

*“Utilizamos a pedra, a madeira, o cimento; com eles fazemos casas, palácios; é a construção. A engenhosidade trabalha.
Mas, de repente, você me interessa fortemente, você me faz bem, sou feliz, digo: é belo. Eis aí a arquitetura. A arte está aqui.”*¹

“Arquitetura, Pura Criação do Espírito” refere-se a um dos textos que Le Corbusier publicou no seu livro “Por uma arquitetura”. Este livro reúne um conjunto de ensaios referentes à revista *L’Esprit Nouveau* que definiu na Europa uma nova forma de se pensar o problema plástico e criativo como reação à “arbitrariedade” da arquitetura de referência historicista², que se produzia, ainda, no início do século XX. Esta obra, publicada em 1923, é uma das primeiras e mais importantes produções teóricas sobre o Movimento

¹ CORBUSIER, Le, Por uma arquitetura, 6ª ed. - São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 148.

² O historicismo, (1840-1900), é visto como o desfecho maneirista do Neoclassicismo que não negou os seus princípios tendo-os antes incorporado na construção e estruturação espacial. Neste contexto integra-se um estilo do passado cuja evolução há muito se encontrava encerrada, desenvolvendo-se uma arquitetura de “estilos emprestados”, utilizando-se elementos de uma ou várias épocas aplicadas com regras de exatidão e rigor extremamente “académicos”. Esta combinação de elementos fazia com que por vezes o resultado parecesse falso e caótico.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

Moderno que revolucionou a arquitetura no mundo, sendo ainda hoje, uma referência incontornável de divulgação da forma e conteúdo da arquitetura moderna.³

Este manifesto defendia que a rutura com o passado era algo necessário, uma vez que se vivia uma nova era, um novo espírito, que não se identificava com elementos idealizados pela arquitetura clássica. Era necessário uma arquitetura que reproduzisse a verdade da sua época, própria do seu tempo, e que atendesse plenamente à sua função. Para Le Corbusier o conceito “casa-palácio” ou “casa- museu”⁴, era algo ultrapassado, defendendo o conceito da casa como uma “máquina de habitar”, explorando assim uma nova visão marcadamente funcionalista das necessidades humanas que investigou juntamente com a Bauhaus.⁵

Verifica-se portanto, em todo o livro, uma posição de negação e rejeição relativamente a elementos com referência ao passado; uma grande defesa relativamente à funcionalidade e até, uma aprovação da engenharia em relação à arquitetura afirmando-se que os arquitetos, ao contrário dos engenheiros que construíam estruturas simples e eficazes, ainda não tinham adquirido o conceito dos volumes primários. Contudo, e curiosamente, encontra-se entre os vários ensaios um título denominado “*Arquitetura, pura*

³ EVERS, Bernd, THOENES, Christof, Teoria da Architectura: do Renascimento aos nossos dias, Koln: Taschen, cop. 2003, p. 705.

⁴ Casa-Palácio/ Casa-Museu: São habitações que derivam da arquitetura historicista de caráter maciço, pesado e estático. Os interiores eram bafientos, abafadiços, sobrecarregados, dominados pelas cores escuras e uma ornamentação excessiva dos móveis e das fachadas dos edifícios. Contrariamente, a tendência moderna seguia agora para a fluidez, para o movimento e para a graciosidade.

⁵ Bauhaus: Foi uma escola fundada e dirigida pelo arquiteto Walter Gropius em 1919. O espírito que subjaz a esta escola de artes aplicadas é a ideia de que todos os objetos deverão ser criados segundo uma elegância da forma submetida à função. A escola esteve em funcionamento até 1933, altura em que é fechada pelo regime nazi por ser um foco de ideais socialistas. Por ela passaram nomes importantes da arte moderna como Mies Van der Rohe, Kandinsky, Paul Klee, Meyer, entre outros.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

criação do espírito”, dedicado apenas á arquitetura grega e a uma visão da arquitetura concebida como arte. Aqui, Le Corbusier convoca sucessivamente a arquitetura grega como referência relevante do processo criativo, afirmando que os gregos criaram um sistema plástico capaz de acionar direta e poderosamente os sentidos o que não se alcança nem através da excecionalidade e importância do uso definido, nem do recurso à tradição resgatando-a e interpretando-a, nem de procedimentos construtivos, mas sim através de pura criação de espírito.

*“ (...) Aqui se fixa o mais puro testemunho da fisiologia das sensações e da especulação matemática (...); os sentidos nos prende; o espírito nos encanta; tocamos o eixo da harmonia. Não se trata de dogmas religiosos, de descrição simbólica, de figurações naturais: são formas puras dentro de relações precisas, exclusivamente.”*⁶

A presença deste ensaio faz-nos crer que Le corbusier, apesar de gerir todo o seu manifesto em torno do funcionalismo, adotando uma postura de evidente repulsa pela utopia revolucionária e elogiando o carácter evolutivo e criativo da técnica da engenharia, pretendia também “reabilitar” a arquitetura enquanto forma artística. Neste artigo, ao exemplificar a arquitetura grega, o autor evidencia a vocação criadora da arquitetura e convida a ultrapassar o simples racionalismo utilitário, expondo que o que se exige da nova arquitetura é criado pela mão diretiva do artista.⁷

Este apelo artístico ligado a um carácter funcional e construtivo remete-nos para o mais antigo tratado desenvolvido pelo mais velho antepassado de

⁶ CORBUSIER, Le, Por uma arquitectura, 6ª ed. - São Paulo: Perspectiva, 2009, 157.

⁷ EVERS, Bernd, THOENES, Christof, Teoria da Arquitectura: do Renascimento aos nossos dias, Koln: Taschen, 2003, p. 705.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

todos os teóricos da arquitetura: Vitruvio. Este autor defende no seu tratado que todo o edifício deve ser simultaneamente duradouro, útil e belo. Repesquemos mais uma vez a citação de Le Corbusier: “*Utilizamos a pedra, a madeira, o cimento; com eles fazemos casas, palácios; é a construção. A engenhosidade trabalha. Mas, de repente, você me interessa fortemente, você me faz bem, sou feliz, digo: é belo. Eis aí a arquitetura. A arte está aqui.*”⁸

Segundo Bernd Evers, o triplo objeto da arquitetura formulado por Vitruvio: *firmitas, utilitas e venustas*, teve um longo período de representação na história da arquitetura tendo sido válido até cerca de 1800.⁹ Apesar de num primeiro momento, a ideia da separação entre a construção como arte, e a construção como ofício ser totalmente inconcebível,¹⁰ esta triada canónica atravessou vários séculos suscitando múltiplas interpretações da parte dos arquitetos, não somente através da leitura simultânea do conjunto mas também através da investigação associada a uma preferência pelo primeiro, segundo ou terceiro termo, individualmente.¹¹

Nessa medida os teóricos entregaram-se desde há muito a um duplo exercício no centro do qual construção e arte entram em diálogo contraditório.

Segundo Daniel Pinson, trata-se de delimitar por um lado as origens da arquitetura e por outro lado aquilo que, por entre os edifícios de todos os tipos, se pode distinguir a arquitetura da construção. Pinson exemplifica que a cabana é certamente a origem da arquitetura, mas que o mausoléu eleva-a à classe de obra de arte. Acrescenta ainda que o valor de um edifício é distinguido através da sua expressividade, evocando a citação de Paul Valéry

⁸ CORBUSIER, Le, Por uma arquitetura, 6^a ed. - São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 148.

⁹ EVERS, Bernd, THOENES, Christof, Teoria da Architectura: do Renascimento aos nossos dias, Koln: Taschen, 2003, p. 6.

¹⁰ SCRUTON, Roger, Estética da arquitetura, Edições 70, Lisboa, 1979, p. 31.

¹¹ PINSON, Daniel, Arquitetura e Modernidade, instituto PIAGET, Lisboa, 1996, p. 12.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

em Eupalinos concordando que no seio da arquitetura uns edifícios “ (...) *são mudos; outros falam; e outros, por fim, que são os mais raros, cantam.*” ¹²

Este duplo exercício não está desassociado da obra projetual e teórica de Le Corbusier que, segundo Charles Jencks, expressa uma grande dualidade de abordagens que foram duramente criticadas durante todo o seu percurso. Segundo o autor o seu percurso é tão antagónico que a certa altura não se sabe exatamente que modelos aplicar à sua obra, se o racionalista, se o poético, se ambos ou se nenhum. Esta sua posição dualista relativamente à razão e à poética permitiu-lhe escapar à futilidade de qualquer um dos extremos. Assim, aquilo que se pensava ser universal e implacável, (como a tecnologia), deveria ser equilibrado com o que é subjetivo e emocional, (a poética). Contudo, esta posição atraiu obviamente a crítica, conduzindo Corbusier a uma posição difícil de tentar conciliar dois termos que permanecem opostos: a beleza e a utilidade. Porém, através desta dualidade Le Corbusier conseguiu por um lado ganhar credibilidade em relação a tudo o que fosse científico, e por outro, criticar qualquer posição extrema e unitária relativa a qualquer uma das partes,¹³ tendo sido por isso, um dos maiores e mais provocadores arquitetos do movimento moderno quer por meio da realização dos seus projetos quer por meio da sua abundante obra teórica.

Subsiste também uma certa ambiguidade relativamente à rejeição que Le Corbusier afirma em relação ao passado e à história, e que se apresenta nas várias abordagens que o arquiteto faz nas suas publicações, com referência a

¹² PINSON, Daniel, *Arquitetura e Modernidade*, instituto PIAGET, Lisboa, 1996, p. 11, 12 e 13.

¹³ JENCKS, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Edições 70, Lisboa, 1973, p. 135 a 141.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

exemplos retirados da história da arquitetura clássica, como já tivemos oportunidade de exemplificar anteriormente.

Segundo Marta Sequeira, a ideia de que a arquitetura de Le Corbusier preconiza uma rutura em relação à história advém do carácter inovador da sua obra e de alguns equívocos do próprio autor residentes nas suas obras literárias e na utilização de *slogans* como, “*Civilisation Machiniste*”, “*L’esprit Nouveau*”, “*L’architecture de Demain*”, que incutiram no leitor a ideia de algo novo e exclusivo. No entanto, para a autora, numa análise mais atenta que realizou à obra do arquiteto torna-se evidente que os espaços imaginados por ele não só não estabelecem um corte com o passado histórico, como constituem eles próprios, os testemunhos da inabalável continuidade da criação humana ao longo dos tempos.¹⁴

Também Xavier Monteys afirma que os espaços imaginados por Le Corbusier não foram fruto de uma inspiração repentina ou de uma criatividade arrebatada, mas de uma lenta assimilação de exemplos e conceitos que afloraram, anos depois de terem sido motivo de estudo por parte do seu autor.”¹⁵

Também Álvaro Siza acrescenta que: “*Por mais brilhantes, (...) que pudessem ser as suas inovações, elas são no fundo uma concentração, (...) de descobertas anteriores. A janela horizontal por exemplo, já existia antes. O teto- terraço, os pilotis, são tantos outros elementos que se podem encontrar na arquitetura antiga. Le Corbusier, tem sobretudo, essa formidável intuição,*

¹⁴ SEQUEIRA, Marta, Para um espaço público: Le Corbusier e a tradição greco-latina na cidade moderna, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2012, p. 21.

¹⁵ MONTEYS, Xavier, “Uma comparação oportuna”, in SEQUEIRA, Marta, Para um espaço público: Le Corbusier e a tradição greco-latina na cidade moderna, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2012, p. XVII.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

*essa sensibilidade extrema e os olhos bem abertos para nada deixar passar, para tudo captar e colocar em outra ordem geral.”*¹⁶

Charles Jencks conclui ainda que os ideais de Le Corbusier talvez fossem positivos e convincentes contudo, o seu método de argumentação era perigoso pois as suas publicações teóricas, a certo momento, incentivavam ao seguimento de uma tendência,¹⁷ que mais tarde se refletiu no Estilo Internacional.¹⁸

A escolha do ensaio, do livro e do autor que o desenvolveu, ajudaram a contextualizar a essência deste trabalho uma vez que se pretende estudar a *poética*, e os dispositivos que a permitem criar e tornar perceptível, na obra museológica do arquiteto Álvaro Siza. O conceito *poética* na arquitetura revela-se ainda bastante ambíguo, subjetivo e confuso no meio da teoria da arquitetura pois, ainda é difícil, como refere Bruno Zevi, ter uma noção objetiva sobre o que a arquitetura deve representar ou expressar, uma vez que as interrogações são várias e as definições, interpretações e respostas teóricas são numerosas e contraditórias.^{19 20} No entanto, desde os seus primórdios que há uma forte convicção de que a arquitetura não está confinada apenas e inteiramente à sua existência. Segundo Vasco Croft, a função principal da arquitetura é dar significado ao ambiente construído e simultaneamente responder às necessidades físicas e psicológicas do homem no seu habitat

¹⁶ SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 139.

¹⁷ JENCKS, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Edições 70, Lisboa, 1973, p. 16.

¹⁸ Estilo Internacional: é o fenómeno da estilização do modernismo, ocorrido principalmente nas décadas de 60 e 70, e assente essencialmente nas obras e ideias de Le Corbusier e da Bauhaus. O modernismo, no seu conceito original, não pretendia revestir-se de um estilo, (como um conjunto de elementos que poderiam ser exaustivamente copiados), contudo, como de uma forma geral se rejeitavam elementos nacionalistas e historicistas, a produção dos novos conceitos modernos facilmente se adaptaram às necessidades de qualquer país.

¹⁹ ZEVI, Bruno, *Architettura in Nuce: Uma definição de Architettura*, Edições 70, Lisboa, 1979, p. 25 a 80.

²⁰ ZEVI, Bruno, *Saber ver a Architettura*, Editorial Minerva, Lisboa, 1966, p. 97 a 110.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

construindo, consciente ou inconscientemente, testemunhos vivos das suas convicções e representando o seu “humanismo”.²¹

*“O projeto está para o arquitecto como o personagem de um romance está para o autor: ultrapassa-o constantemente. (...)”*²²

Não sendo pretendido, neste trabalho, aprofundar teoricamente e exaustivamente o conceito sobre a *poética*, mas antes analisá-lo e compreendê-lo de forma mais objetiva nos museus contemporâneos de Álvaro Siza, foi necessário proceder a uma contextualização da obra do autor. Uma vez que consideramos que a sua obra representa claramente uma extensão do modernismo através de novas áreas de expressão, achou-se pertinente abordar o movimento moderno, ainda que de forma assumidamente seletiva, como influência incontornável na obra do arquiteto Álvaro Siza.²³ A abordagem realizada pretende mostrar não só a dualidade que persiste no movimento moderno e que vemos refletida na obra de Le Corbusier, mas também, toda a pluralidade de conceitos que se exploraram nessa época e que exercem, ainda hoje, grande influência na arquitetura contemporânea.

*“Le Corbusier era o mestre, a personalidade mais forte (...) A variedade e alcance da sua obra, a sua universalidade... Le Corbusier no Brasil, Le Corbusier na Argélia. Era a figura dominadora (...)”*²⁴

²¹ CROFT, Vasco, *Arquitectura e Humanismo: O papel do arquitecto, hoje, em Portugal*, Terramar, Lisboa, 2001, p. 31 e 32.

²² SIZA, Álvaro, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p. 25.

²³ JENCKS, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitectura*, Edições 70, Lisboa, 1973, p. 139.

²⁴ Álvaro Siza, “Fragmentos de uma experiência: conversas com Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei e Santiago Seara”, in LLANO, Pedro de, CASTANHEIRA, Carlos, *Álvaro Siza: Obras e Projectos*, Editorial Electa, Espanha 1995, p. 28.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

Apesar de Le Corbusier ser uma figura absolutamente central do modernismo não é, claramente, referência exclusiva do movimento, tendo existido várias outras interpretações e conceitos manifestados por outros autores que, de forma mais ou menos direta, também a ele o influenciaram. Este facto é talvez, no meu ver, o principal motivo das contradições e da instabilidade teórica de Le Corbusier que, como um cientista, estava sempre “ (...) pronto a largar uma hipótese logo que se provasse estar errada.”²⁵

Neste contexto, abordaremos de forma conscientemente reduzida alguns dos autores que contribuíram teórica e construtivamente para a conceção da arquitetura moderna e que se consideram influência na interpretação contemporânea de Álvaro Siza. Numa fase inicial do movimento destacam-se as formas puras e desornamentadas de Adolf Loos, Le Corbusier e Gropius; no campo da arquitetura orgânica e vernacular, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, e Fernando Távora; numa fase mais avançada e mais libertadora relativamente aos modelos e à interpretação gráfica e formal referimos, Le Corbusier e Óscar Niemeyer; e finalmente numa fase de transição, salientamos o regresso à história com Aldo Rossi Robert Venturi.

Como já foi referido, anteriormente à época moderna, a arquitetura que se desenvolvia era uma arquitetura de referência historicista. No decorrer do século XIX, e a par de numerosas discussões teóricas em torno deste tipo de construção ultrapassado e limitador, o que a época moderna esperava da arquitetura era que, contrariamente ao que os historicistas defendiam, que esta abordasse cada vez mais o domínio técnico e social, ou seja, os domínios não estéticos.²⁶

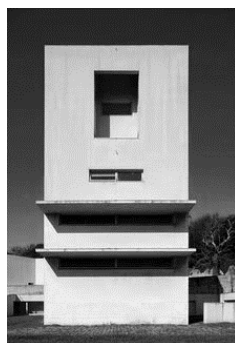
²⁶ EVERS, Bernd, THOENES, Christof, Teoria da Arquitectura: do Renascimento aos nossos dias, Koln: Taschen, 2003, p. 6 e 7.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

A primeira pedra lançada para este novo modo de se ver a arquitetura que até então privilegiava a ornamentação, onde os detalhes e os pormenores acrescentados tinham mais valor e importância que o próprio espaço, advém do pioneiro Adolf Loos e ficou marcado pela dura crítica que este fez em 1908 à ornamentação na arquitetura. Este manifesto prevalece num ensaio que o arquiteto intitulou de “Ornamento e Delito”, onde defende que a evolução da sociedade e do indivíduo está associada à ausência do ornamento: *“Fiz a seguinte descoberta e ofereci-a ao mundo: a evolução da cultura é sinónimo de supressão de ornamento no objeto utilitário”*.²⁷

Esta crítica chamou a atenção para a importância da dimensão e qualidade artística do espaço em si mesmo, sem a necessidade de se fazer recurso à ornamentação. Adolf Loos que fazia também da sua arquitetura despojada um manifesto, viu a sua ação ser cumprida no Movimento Moderno depois de uma vida inteira a lutar para a levar a bom porto.



1.Casa Tzara, Paris. 1925-26, Adolf Loos;
2.Torre da Faculdade de Arquitetura, Porto.1986-1993, Álvaro Siza.

Segundo Daniel Pinson, o Movimento Moderno constituiu-se em 1928 por iniciativa de Le Corbusier, em La Sarraz, na Suíça, numa reunião onde participaram arquitetos vindos dos “quatro cantos” da Europa. Esta

²⁷ LOOS, Adolf, Escritos I, 2ª ed.- Madrid: El Croquis, 2004, p. 346.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

reunião foi resultado de uma série de mudanças de foro individual e de encontros entre criadores que já se tinham organizado à margem das academias.²⁸

Josep Maria Montaner confirma que as grandes criações das vanguardas artísticas e arquitetónicas surgiram nos princípios do século XX, como defesa da modernidade e do culto da novidade e da originalidade, contudo, a consciência do moderno, ou seja, a noção da distinção entre o antigo e o atual, já se teria alcançado no renascimento, século XVIII, com a superação do mundo medieval.²⁹

O conceito de vanguarda tinha como base a transgressão dos limites estabelecidos e foi interpretado de várias formas por diversos artistas. Este foi um momento de grande reflexão, debate e mudança de paradigma na arquitetura e na arte e também de grande intercâmbio entre elas. Apesar da sua diversidade, as criações das vanguardas artísticas e arquitetónicas destacam-se por alguns princípios formais transversais que Montaner destaca: a falta de hierarquia e centralidade, a abstração e carácter anti-referencial, a reação contra a tradição, a utilização de malhas geométricas, o recurso a mecanismos compositivos baseados na colagem, busca de formas dinâmicas e transparentes e a inspiração livre no universo da máquina. Desenvolvem-se novos padrões plásticos e compositivos no terreno da pintura e da escultura de vanguarda, que foram aplicados pela arquitetura construtivista, neoplasticista ou de tendência que, em conjunto com a evolução tecnológica, deram origem a soluções como a casa dominó ou os arranha-céus transparentes.³⁰

²⁸ PINSON, Daniel, *Arquitetura e Modernidade*, Instituto Piaget, Largo da Madre de Deus, Lisboa, 1996, p. 30.

²⁹ MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p.133 e 134.

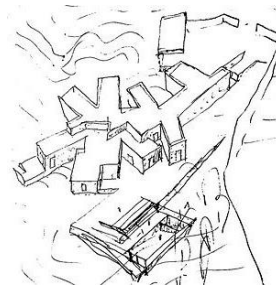
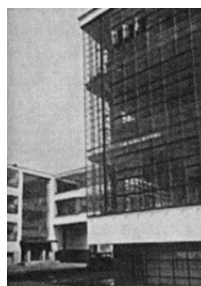
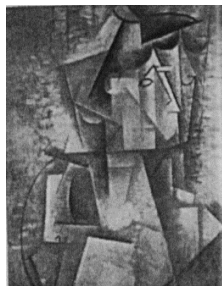
³⁰ IDEM, p. 135, 136 e 228

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

Dentro das vanguardas artísticas importa destacar o cubismo³¹, tendo em conta a sua importância no contexto da arquitetura moderna. Como refere Beatriz Colomina, o intercâmbio entre pintura e arquitetura pode ser interpretado por exemplo, a partir da pintura cubista de Pablo Picasso, *L’Arlésienne*, e da fachada de vidro presente no edifício da Bauhaus que tal como se observa em muitos quadros cubistas permite relações flutuantes entre planos sobrepostos.³²

Também a arquitetura de Álvaro Siza interpreta muitas vezes o cubismo, quando revela volumes fragmentados que “explodem” projetando-se do conjunto arquitetónico desenhado.³³



3. *L’Arlésienne*. 1912, Picasso; 4. Edifício de Talleres, Bauhaus, 1925-1926, Gropius; 5. Casa do Pêgo em Sintra, 1998 – 2008, Álvaro Siza.

Le Corbusier é também exemplo de intercâmbio entre arquitetura e pintura, destacando-se no desenvolvimento do movimento purista. Ele participava ativamente neste movimento na mesma época em que desenvolvia

³¹Cubismo: movimento artístico que surge no século XX, nas artes plásticas, fundamentalmente através de Pablo Picasso e Georges Braque. Trata as formas da natureza por meio de figuras geométricas, representando as partes de um objeto no mesmo plano, tentando representar o objeto tridimensional numa superfície plana, sob formas geométricas e predomínio da linha reta. A representação do mundo passava, portanto, a não ter nenhum compromisso com a aparência real das coisas.

³² COLOMINA, Beatriz, *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, Madrid: Akal, 2006, p. 15.

³³ Jorge Figueira, “Álvaro Siza: Popular Problems”, in *Álvaro Siza: museu Nadir Afonso*, Lisboa: Monade, 2016, p. 85

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

uma arquitetura inovadora. Apesar de ter afirmado: “(...) *no se me quiere reconocer como pintor y, sin embargo, es a través de la pintura que he llegado a la arquitectura*”, Antonio Pizza defende que as influências terão sido simultâneas através de projetos, esboços e viagens.³⁴

Estas experiências tão inovadoras em artes plásticas e arquitetura materializaram os seus primeiros resultados formais na década de 20. Contudo, nos anos 30 e 40, através da Bauhaus, todos estes ideais foram-se convertendo em escola e o movimento moderno que tinha recolhido das vanguardas artísticas soluções criativas começou a ver-se limitado nas suas experiências com a chegada do Estilo Internacional.³⁵

O Estilo Internacional simplificou as experiências das vanguardas anteriores utilizando como referência alguns modelos marcantes como a Villa Savoye, de Le Corbusier ou o pavilhão de Barcelona de Mies Van der Rohe.³⁶ Assim, este estilo teria como que formatado uma forma de projetar e também de viver, que se baseava no pensamento para o homem ideal onde os princípios formais seriam a arquitetura como volume, como jogo dinâmico de planos mais do que como massa, observando-se o predomínio da regularidade na composição, substituindo a simetria axial académica e assumindo como princípio a ausência de decoração.³⁷

Não era objetivo, da Bauhaus nem de Gropius transformar o modernismo num “estilo”, tendo tido o próprio arquiteto, muito cuidado nas suas publicações e na divulgação do “novo espírito arquitetural”, nunca tendo

³⁴ Antonio Pizza, “Pintura/Arquitectura” in Ozenfant, Amédée; Jeanneret, Charles Edouard, *Acerca del purismo: escritos 1918-1926*, p. 257 e 258.

³⁵ MONTANER, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: GG, 2001, p. 12.

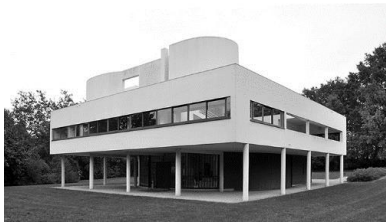
³⁶ GOSSEL, Peter e LEUTHAUSER, Gabriele, *Arquitectura no século XX*, Taschen, Hohenzollernring, 1996, p. 174 a 204.

³⁷ MONTANER, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: GG, 2001, p. 13.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

utilizado este termo na sua obra pois, para ele, tratava-se mais do que um estilo, de algo mais grandioso e absoluto: “*a arquitetura criadora de acontecimentos do quotidiano.*”³⁸



4. Villa Savoye. 1928-1931, Le Corbusier; 5. Pavilhão de Barcelona. 1929, Mies Van der Rohe.

Contudo, este termo foi inevitável uma vez que se construía em qualquer país edifícios determinados pelos mesmos conceitos e baseados nas mesmas referências, tendo sido publicado em 1923 nos Estados Unidos uma obra intitulada “International Style” por Hitchcock e Philip Johnson.

Simultaneamente, aparecem arquitetos como Frank Lloyd Wright que interpretam a arquitetura de um modo diferente abordando o lado mais humano, real e modesto e revelando uma capacidade singular de interpretar cada caso e cada lugar através de uma arquitetura orgânica e simples.³⁹ Também Alvar Aalto chegou a conclusões semelhantes defendendo uma inserção da arquitetura relacionada com lugar, mas partindo de uma tradição diferente e de diferentes influências culturais.⁴⁰ Mais tarde, este tipo de visão arquitetónica tende em Álvaro Siza a desenvolver-se segundo fragmentos articulados.⁴¹

³⁸ EVERS, Bernd, THOENES, Christof, Teoria da Arquitectura: do Renascimento aos nossos dias, Koln: Taschen, 2003, p. 725.

³⁹ GOSSEL, Peter e LEUTHAUSER, Gabriele, Arquitectura no século XX, Taschen, Hohenzollernring, 1996, p. 239.

⁴⁰ JENCKS, Charles, Movimentos Modernos em Arquitectura, Edições 70, Lisboa, 1973, p. 171 a 175.

⁴¹ LLANO, Pedro de, CASTANHEIRA, Carlos, Álvaro Siza: Obras e Projectos, Editorial Electa, Espanha 1995, p. 29.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

Este exemplo também se relaciona com novas mudanças nos anos 50 que abordam, por exemplo, as obras de Luís Barragán no México, ou de Fernando Távora em Portugal, que estão ligadas a uma visão da arquitetura local, vernacular, e ligada a uma vontade de se aproximar aos gostos das pessoas. Aqui, os arquitetos não tencionavam projetar para um homem ideal mas para o homem comum.⁴²



6. Villa Mairea. 1939-1940, Alvar Aalto; 7. Casa de Ofir. 1956-1958, Fernando Távora; 8. Casa Louis Barragan. 1947—1948, Louis Barragan.

De facto no período entre guerras há dois terrenos explorados na arquitetura que se podem dividir em duas abordagens distintas assentes no homem ideal e no homem comum.⁴³ Um tem a ver com o Estilo Internacional e a formatação para um homem ideal que defende que as necessidades são comuns a todos e, que ficou representado no desenho de um sistema de proporções - Modulor de Le Corbusier⁴⁴; e a outra com o homem comum, singular, com as suas próprias necessidades que ficou marcado nas personagens disformes e necessitadas que aparecem como perdidas nos quadros de Jean Dubuffet.⁴⁵

⁴²MONTANER, Josep Maria, A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p.16 e 17.

⁴³ GOSSEL, Peter e LEUTHAUSER, Gabriele, Arquitectura no século XX, Taschen, Hohenzollernring, 1996, p. 217, 224 e 239.

⁴⁴ Modulor: O Modulor foi um sistema de proporções elaborado e utilizado por Le Corbusier. Este sistema surgiu pelo facto do autor não se identificar com o sistema de proporções métrico decimal, referente a unidades como pés e polegadas, criando por isso, um sistema de medidas modulares baseadas nas proporções de um indivíduo imaginário inicialmente com 1,75 m e mais tarde com 1,83 m de altura.

⁴⁵MONTANER, Josep Maria, A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 18.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.



9. Modulor. 1943-1950, Le Corbusier; 10. Personnage dans un paysage, 1957, Jean de Buffe.

Após a segunda guerra mundial o ambiente torna-se mais liberal e aberto ao consumo, o que foi favorável à figura do arquiteto de pensamento mais aberto e sensível.⁴⁶

Contudo, apesar do retorno do arquiteto artista, este teve que se adaptar a um novo mundo cheio de sistemas eletrónicos e de grande complexidade construtiva. Surgiram soluções de carácter mais formal como a capela Ronchamp de Le Corbusier ou o Congresso Nacional em Brasília de Oscar Niemeyer.⁴⁷ A partir dos anos 60, volta-se a dar um passo importante na história da arquitetura quando se começa a reagir à arquitetura moderna de forma negativa por se considerar demasiado funcionalista, excessivamente técnica, repetitiva e pouco comunicativa. Este tema, sobre a falta de comunicação, torna-se em teoria e vemos em destaque dois arquitetos Aldo Rossi e Robert Venturi, e os seus tratados “A arquitetura da cidade” e “Complexidade e contradição em Arquitetura” datados de 1966.⁴⁸

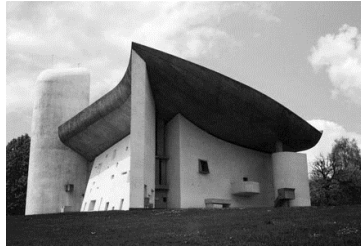
⁴⁶ GOSSEL, Peter e LEUTHAUSER, Gabriele, *Arquitectura no século XX*, Taschen, Hohenzollernring, 1996, p. 257 a 267.

⁴⁷ MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 19.

⁴⁸ MONTANER, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: GG, 2001, p. 152.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.



11. Capela Ronchamp, França. 1950-1955, Le Corbusier; 12. Congresso Nacional de Brasília. 1958, Oscar Niemeyer.

Tanto Rossi como Venturi tinham como objetivo contestar o funcionalismo, vulgarizado nos anos 60, apoiando-se numa argumentação histórica extremamente aprofundada contudo, abordando algumas diferenças. O grande objetivo de Rossi seria voltar a dar à arquitetura aquilo que entendia que o funcionalismo lhe tinha tirado: a forma, a mensagem, a artisticidade e a força ficcional. A sua investigação abordaria o estudo da tipologia baseada na sua essência e ligação com o uso de gerações inteiras. Este autor defendia que a cidade não é um simples conjunto de edifícios mas sim a resultante de uma longa história reconstruída. Esta ideia opõe-se aos conceitos anteriores que, como defendia Le Corbusier, partiam da ideia de uma cidade ideal planificada. O maior contributo de Rossi foi o facto de ter redescoberto a cidade histórica, os seus valores eternos e o seu potencial evolutivo incentivando, a partir desse momento, o debate sobre o urbanismo e a salvaguarda de monumentos históricos. Segundo Evers, as suas obras de arquitetura ficaram marcadas pelas construções emotivas, narrativas e racionais.⁴⁹

Também os ideais de Venturi abordariam a complexidade da cidade histórica e a oposição ao funcionalismo, contudo ao contrário de Rossi, as questões de tipologia não lhe interessavam. Foi no simbolismo e na narrativa

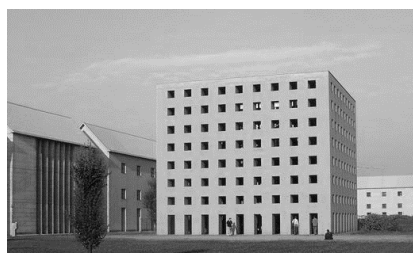
⁴⁹ EVERS, Bernd, THOENES, Christof, Teoria da Arquitectura: do Renascimento aos nossos dias, Koln: Taschen, 2003, p. 782 e 784.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

que ele fixou a sua atenção, logo, o seu princípio não seria objetividade mas a liberdade artística. Venturi coloca-se fundamentalmente no terreno da contradição e da multiplicidade de símbolos e significados, tomando como exemplo a pop-art que explora o paradoxo, modifica o contexto ou a escala e procura dissipar todo o potencial de percepção. Para este autor a história não é a única a oferecer modelos, encontrando-os também na paisagem envolvente, na construção trivial norte-americana e essencialmente na pop-art e na forma como esta mostra que a banalidade quotidiana é também fonte de vitalidade de diversidade e de cor.⁵⁰

Na sua obra arquitetónica este autor utiliza referências historicistas, como por exemplo, a arquitetura maneirista, barroca e o rococó pelo simples facto de com eles poder articular e desenvolver todo o tipo de ambiguidades, inflexões e tensões no espaço. O seu importantíssimo ensaio, “Complexidade e Contradição em Architectura”, publicado em 1966, marca o final desta época.⁵¹



13. Cemitério de San Cataldo, 1971-1984, Aldo Rossi; 14. Casa Vanna Venturi. 1961-1964, Robert Venturi.

No final dos anos 70 e princípio de 80, volta-se a reagir negativamente, agora em relação às formas historicistas considerando que se

⁵⁰ IDEM, p. 790 e 792.

⁵¹ MONTANER, Josep Maria, Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX, Barcelona: GG, 2001, p. 152 e 153.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

tratava de um retrocesso à fragmentação e ao irracional e nos finais dos anos 80 e princípios de 90 voltam a consolidar-se correntes neovanguardistas que voltam a mostrar vontade de inovar e surpreender.⁵²

Depois de uma abordagem geral ao movimento moderno, podemos, de forma muito simplista, afirmar e relacionar o início da carreira do arquiteto Álvaro Siza com claras influências dos arquitetos que se moveram no campo da arquitetura vernacular e local, nomeadamente, Alvar Aalto e Fernando Távora.

*“ (...) Aalto (...) impressionou-me muito e, iria marcar-me bastante no início da minha prática profissional, nuns primeiros projetos desenvolvidos no clima da arquitectura vernácula portuguesa. (...) a influência da investigação que então fazia Távora está por inteiro nos meus primeiros trabalhos creio que com umas diferenças reconhecíveis, mas basicamente, eu trabalhava nesse modelo.”*⁵³



15. Restaurante da Boa Nova, 1958 – 1963, Álvaro Siza.

Mais tarde, Adolf Loos, Frank Lloyd Wright e Le Corbusier serão referências associadas a uma mudança e viragem na “caligrafia” do arquiteto que se materializa numa nova interpretação da arquitetura onde acentua a

⁵² IDEM, p. 152.

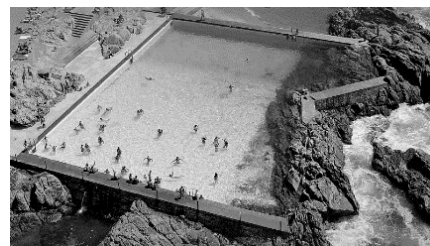
⁵³ Álvaro Siza, “Fragmentos de uma experiência: conversas com Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei e Santiago Seara”, in LLANO, Pedro de, CASTANHEIRA, Carlos, Álvaro Siza: Obras e Projectos, Editorial Electa, Espanha 1995, p. 29 e 31.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

pureza das suas formas e também a construção como forma orgânica, aprofundando o estudo sobre a inserção do edifício no lugar.

*“O meu projeto para a piscina de mar em Leça (...) É uma obra em cimento e madeira de expressão absolutamente alheia à arquitetura tradicional. Recordo que, quando começava o projeto comprei uma publicação sobre a obra de Frank Lloyd Wright (...) que foi para mim como uma via de libertação.”*⁵⁴



16. Piscinas de Leça de Palmeira, 1960 - 1966, Álvaro Siza.

Jorge Figueira afirma que, o início da obra de Álvaro Siza tem como vimos, uma relação direta com a crítica dos anos 50 ao racionalismo do movimento moderno e, como Távora, constrói uma arquitetura moderna baseada na tradição popular portuguesa. Nos anos 60 é essencialmente reconhecida a sua sensibilidade na integração da arquitetura com o lugar e, nos anos 70 fica marcado o contacto e diálogo que exerceu com os moradores no projeto SALL⁵⁵. Já nos anos 80, Álvaro Siza, passa a desenvolver uma

⁵⁴ Álvaro Siza, “Fragmentos de uma experiência: conversas com Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei e Santiago Seara”, in LLANO, Pedro de, CASTANHEIRA, Carlos, Álvaro Siza: Obras e Projectos, Editorial Electa, Espanha 1995, p. 32.

⁵⁵SALL: Designa-se Serviço de Apoio Ambulatório Local. Foi um projeto arquitetónico e político criado poucos meses depois do 25 de Abril de 1974. Tendo-se iniciado em Agosto de 1974 por iniciativa legislativa do então secretário de Estado da Habitação e Urbanismo, o arquitecto Nuno Portas e tendo sido precocemente extinto em Outubro de 1976. Na sua essência, continha a cultura arquitectónica da Revolução de 1974, e objetivamente procurava resolver problemas habitacionais de populações muito carenciadas, numa estratégia orgânica e participada pela comunidade. Na prática, os arquitectos faziam os projectos com a participação das populações - os moradores construíam e o Estado pagava os materiais. Foi uma fusão, de

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

arquitetura de carácter próprio extremamente difícil de definir ou de distinguir a realidade do idealismo. Nesta etapa já não se trata de experiência arquitetónica, mas de um jogo intelectual que é por nós, tão admirável como discutível.⁵⁶



17. Bairro da Bouça, 1975-1977 e Escola Superior de Setúbal, 1986 – 1994, Álvaro Siza.

Estas serão, certamente, referências muito limitadas e superficiais para a análise de uma obra tão complexa como a de Álvaro Siza. As suas referências e interpretações são variadas e sempre muito relacionadas com o lugar e com aquilo que ele lhe oferece, ainda que no final as suas obras possam ser profundamente transformadoras do lugar mesmo que, paradoxalmente, aclarem a sua essência.

Como argumenta o próprio arquiteto:

“Acho que é possível identificar referências de uma obra, mas a dificuldade será grande se a obra já é madura, porque então não existirá uma relação só, mas muitas. A articulação dessas influências é um ato de criação irreproduzível. O arquiteto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas, a maior parte das vezes, subconscientemente.

extrema importância cultural, social e política entre arquitetos e participação direta da população.

⁵⁶ Jorge Figueira, “Álvaro Siza: Popular Problems”, in Álvaro Siza: museu Nadir Afonso, Lisboa: Monade, 2016, p. 82 à 85.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

*O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitetos e da história da arquitetura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um.”*⁵⁷

A verdadeira teoria de Álvaro Siza reside numa capacidade extraordinária e invulgar de ver e compreender o mundo que o rodeia e o que de essencial o caracteriza registando-o através do desenho. Gregotti afirma que o arquiteto procura através da caligrafia do desenho uma série de dinâmicas que mantêm a sua origem contextual, mas que, ao mesmo tempo, se organizam em sequências, percursos, paragens calculadas; tudo isto de forma discreta e definida através de um processo de mecanismos necessários ao seu processo criativo para a execução de um projeto.⁵⁸

Identificamos, ainda, uma permanência transversal a todos os edifícios estudados e visitados que reside no facto de as obras serem expressivas ou de imprimirem sensações, seja através do carácter do espaço, ou através da iluminação sempre ténue, e cuidadosamente pensada pelo arquiteto. O espaço existe como que poesia ou espírito do próprio lugar.

“Dizem-me (alguns amigos) que não tenho teoria de suporte nem método. Que não é pedagógico. Uma espécie de barco ao sabor das ondas que inexplicavelmente nem sempre naufraga (...).

Não exponho excessivamente as tábuas dos nossos barcos, pelo menos em mar alto. Por demais têm sido partidas.

Estudo correntes, redemoinhos, procuro enseadas antes de (ar)riscar.

⁵⁷ SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 37.

⁵⁸ Vittorio Gregotti, “O Outro”, in SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 13.

Capítulo I

“Arquitetura Pura Criação do Espírito”: Breve enquadramento para a compreensão do pensamento arquitetónico de Álvaro Siza.

Posso ser visto só, passeando no convés. Mas toda a tripulação e todos os aparelhos estão lá, o capitão é um fantasma.

*Não me atrevo a pôr a mão no leme, olhando apenas a estrela polar. E não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros.”*⁵⁹

O que deste capítulo importa ressaltar são as evidentes contribuições teóricas do movimento moderno, que contribuíram para a libertação dos códigos e dos tratados que limitavam a capacidade de responder a novas situações e de que os arquitetos contemporâneos, tal como Álvaro Siza, são descendentes. Tivemos que começar por estudar uma série de tratados, utilizá-los até à exaustão, para depois nos afastarmos deles cortando radicalmente com a história para, mais tarde a melhor compreendermos e interpretarmos. Hoje temos convicção que o recurso à história é uma mais valia, uma base de investigação e ponto de partida para a criação da maioria dos projetos, onde a obra de Álvaro Siza não é exceção utilizando-a a favor da sua obra e abrindo-a para novas realidades.

⁵⁹ SIZA, Álvaro Vieira, 01 textos, Porto: Civilização ed., 2009, p. 28 e 29.

Capítulo II
O Museu



Origem e Evolução

O museu é, como o conhecemos hoje, um edifício normalmente de carácter excecional no qual se guarda, preserva, expõe e se estuda obras de arte. É uma instituição pública, projetada e pensada para a sociedade em geral, que tem vindo a ganhar grande expressão, transformando-se num ponto de extrema importância na dinâmica urbana do território em que se insere.¹

Para além da aposta na criação de uma intensa atividade cultural, a aposta numa imagem forte e na construção de novos edifícios de reconhecido valor arquitetónico, fizeram com que esta instituição adquirisse um enorme poder de sedução, atraindo um grande número de visitantes. Tendo em conta a particular importância que os museus conquistaram à escala internacional e local, ambos os sectores públicos e privados, começaram a perceber no museu, uma grande oportunidade de promoção política, institucional e sócio – económica, apostando cada vez mais na sua construção.²

¹ MONTANER, Joseph Maria, *Museos para el nuevo siglo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p. 42.

² Helena Barranha, “Objectos singulares, lugares reconhecíveis: Breve olhar sobre a Arquitectura de Museus no território Ibérico”, in *Arquitectura Ibérica: Museus_Museos*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009. Nº 31, p. 5.

O museu é, portanto, um edifício que não apenas guarda, protege e expõe a obra de arte no seu interior mas, que também se assume exteriormente no território como expressão da própria arte, tornando-se num ícone que, como a arte, pretende impressionar e imprimir nas pessoas sensações e emoções.

De facto, a arquitetura de museus vive neste momento, uma época que prima pela originalidade das propostas, não sendo de estranhar, a enorme importância que este programa tem para o desenvolvimento, afirmação e divulgação da obra de um arquiteto já que, se vê nela uma oportunidade única de ensaio e experimentação de novas soluções arquitetónicas, tendo em conta que se reúnem condições políticas, económicas e técnicas absolutamente excecionais.

Contudo, esta liberdade de criação tem sido várias vezes alvo de múltiplas críticas, na medida em que se assiste a uma sobrevalorização da expressão arquitetónica de per si em relação à obra de arte e às condições de exposição. Em muitos casos, em detrimento da exposição de arte e independentemente das obras expostas, a arquitetura acaba por ser a verdadeira atração e o verdadeiro motivo pelo qual as multidões se deslocam.³ São exemplos do exposto, o museu Guggenheim de Bilbao, ou o Louvre de Paris, entre muitos outros, nos quais se constata a importância que adquire o edifício e só depois a exposição, que em muitos casos é desconhecida e uma surpresa para quem os visita.

Como refere Carlos Guimarães, a arquitetura de museus tornou-se num fenómeno mediático global, com um peso idêntico ao da peregrinação a

³ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edifícios, Munich: Prestel, 1999, p. 14.

lugares santos, que da mesma forma, necessitam e vivem em função de grandes multidões.⁴

Porém, para atingir esta popularidade, o museu teve que sofrer várias transformações ao longo do tempo e, abandonar o seu aspeto rígido e fechado que herdara do passado, para se abrir completamente à cidade, integrar novas valências e transformar-se neste importantíssimo catalisador de dinâmicas urbanas.⁵

Podemos afirmar que, hoje em dia, esta instituição encena uma diversidade programática e explora uma flexibilidade de usos que vai muito além do programa que a caracterizava em tempos remotos e, que se resumia a uma sequência de salas para a exposição de arte. Hoje, no museu contemporâneo, encontramos outro tipo de programas que servem o visitante e o convidam a ficar e, a usufruir do espaço de uma forma mais descontraída.⁶ Referimo-nos a cafetarias, lojas, restaurantes, oficinas de restauro, biblioteca, auditórios, entre outros, pretendendo-se, com eles, gerar novas atividades abrindo campo e oportunidade para se estabelecerem novas relações funcionais e urbanas.⁷ Contudo, a inserção destes novos programas mais lúdicos do que educativos, não foi bem aceite por alguns críticos que defendem que a arquitetura contemporânea de museus está a reduzir a arte a um entretenimento, tentando desprovê-la daquilo que esta realmente pretende ser: “um dispositivo de cognição”.⁸

⁴ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 42 a 46.

⁵ GRANDE, Nuno, *Museumania: Musues de hoje, Modelos de ontem*, Fundação de Serralves Porto, 2009 e *Público - Comunicação Social*, SA Lisboa, 2009, p. 6 a 15.

⁶ UFFELEN, Chris Van, *Museus: Arquitectura*, Germany: h.f. ullmann, 2010, p. 9.

⁷ RIBEIRO, José A. Sommer, “Arquitectura do Museu”, in *Iniciação à museologia*, Lisboa: Universidade Aberta, 1993, p. 152 a 157.

⁸ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, *Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edifícios*, Munich: Prestel, 1999, p. 14.

Como já foi referido, o museu nem sempre teve estas características contemporâneas que descrevemos até agora, tendo sofrido ao longo dos tempos uma evolução conceptual e programática, questões que procuraremos aclarar no próximo capítulo.

A origem da palavra museu advém do grego *Mouseion*, que era o lugar das Musas, as nove filhas de Zeus e de Mnemosine (memória), que na mitologia grega representavam o lugar da arte e da memória. O exemplo mais próximo, que temos do museu de hoje na antiguidade clássica, é o *Mouseion* grego da época helenística, mais especificamente o da sua evolução de Alexandria, que se tratava de uma instituição onde já se realizava a recolha e a guarda de valores documentais e simbólicos.⁹ A sua evolução passou ainda pelo *Museum* romano, templo das musas ou escola filosófica e, pelo museu-coleção Renascentista e Barroco, até chegar à conceção moderna e revolucionária do museu público no século XVIII.¹⁰

Citando Lewis Geoffre, “(...) apesar da origem clássica da palavra, nem o império grego nem o império romano dão exemplos de um museu tal como o conhecemos hoje. Os locais de sacrifícios votivos instalados nos templos, por vezes construídos em câmaras especiais, estavam normalmente abertos ao público, muitas vezes mediante o pagamento de uma pequena taxa e, incluíam obras de arte, curiosidades naturais assim como itens exóticos trazidos das partes mais longínquas do império mas, eram principalmente uma provisão religiosa.”¹¹

⁹ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 23.

¹⁰ FERNÁNDEZ, Luis Alonso, *Introducción a la nueva museología*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 13.

¹¹ LEWIS, Geoffrey, “O Papel dos Museus e o código de Ética Profissional” in ICOM, *Como gerir um museu: Manual prático*, ICOM, França, 2004, p. 1.

Segundo o mesmo autor, o desenvolvimento da ideia de museu teria ocorrido também, no princípio do segundo milénio AC, em Larsa, na Mesopotâmia, “ (...) onde cópias de antigas inscrições foram reproduzidas para uso educativo nas escolas daquele tempo. Os níveis de evidência arqueológica do século sexto AC em Ur, sugerem que não eram só os reis Nebuchadrezzar e Nabonidus que colecionavam antiguidades naquele tempo, mas também, pela mesma altura, existia uma coleção de antiguidades numa sala próxima da escola do templo, com uma lápide que descrevia inscrições mais antigas em tijolo, encontradas no local. Isto podia ser considerado como uma “etiqueta de museu”. ”¹²

Como vemos, existem similitudes noutras regiões e noutras épocas, sobre uma origem ou uma primeira aproximação à ideia de museu, contudo, foi na sociedade ocidental onde se vieram a criar instituições com espaços próprios destinados à guarda, estudo e exposição destes conjuntos de objetos.¹³

É necessário afirmar, ainda, que para além de se terem verificado sinais evidentes da origem do museu, na antiguidade, onde a recolha e a guarda de objetos é um sinal claro dessa vontade, que esta é uma atitude evoluída e totalmente ligada ao colecionismo e à vontade de guardar e preservar objetos. O colecionismo de carácter pessoal e particular é uma prática já muito antiga que, segundo José Ribeiro teve origem no Paleolítico, onde já se juntava conchas, pedras e ossos de animais com a crença numa vida do além.¹⁴

¹² IDEM, p. 1.

¹³ FERNÁNDEZ, Luis Alonso, *Introducción a la nueva museología*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 11.

¹⁴ RIBEIRO, José A. Sommer, “Arquitectura do Museu”, in *Iniciação à museologia*, Lisboa: Universidade Aberta, 1993, p. 149.

É, portanto, desde cedo que o Homem reúne objetos e, por razões de afeto, memória, ou curiosidade, sente necessidade de os guardar. Esta foi uma prática mantida e evoluída ao longo dos tempos, até se desenvolver a ideia de se criar um espaço ou, um edifício para a guarda e exibição de objetos ao público como testemunho de uma época ou memória. Exemplo disso é, uma das mais impressionantes coleções particulares formada e desenvolvida pela família Medici em Florença, que em 1743, foi doada ao estado para estar acessível ao povo de Tuscany (povo da Toscana) e a todas as nações.¹⁵

Como podemos perceber, na europa medieval as coleções eram um privilégio das casas nobres e da Igreja, contudo, é a partir destas e, do espírito enciclopédico do Renascimento, que o museu se começa a delinear como instituição pública.

O museu de Ashmolean, criado pela universidade de Oxford em 1683 e que perdura até aos dias de hoje é, geralmente considerado o primeiro museu estabelecido por um órgão público para o benefício público.¹⁶ Este museu criou-se a partir da coleção do cardeal Federico Borromeo que, em 1618 doou a sua coleção de pintura, estatuária e gessos à Biblioteca Ambrosiana, vindo mais tarde a fundar uma academia que chamou de *Mousaeum* tendo aberto ao público, em 1683, o Ashmolean Museum. Tal acontecimento marcou um momento em que a cultura deixaria de se limitar apenas ao território italiano, onde floresceu o Renascimento e se assistiu à valorização pela cultura e pelo saber, tendo em conta que se explorou uma inovadora utilidade pública e formativa das suas coleções, na medida em que foram disponibilizadas para o estudo de ensino universitário. A origem desta vontade de tornar as coleções

¹⁵ LEWIS, Geoffrey, “O Papel dos Museus e o código de Ética Profissional” in ICOM, Como gerir um museu: Manual prático, ICOM, França, 2004, p. 1 e 2.

¹⁶ IDEM, p. 2.

públicas antecede o exposto remetendo para 1603, data em que o naturalista Ulisse Aldrovandi lega ao senado de Bologna o seu “museu biblioteca”, com o expresse desejo de servir a cidade. Este foi o primeiro passo, para que em 1714, se criasse o *Museo dell’Istituto dele Scienze*, instalado no palácio *Poggi*, o qual veio a ser destruído no século XIX. Outros dois museus famosos deste período inicial foram o Museu Britânico aberto em Londres em 1759 e o Louvre aberto em Paris em 1793, ambos de iniciativa do governo.¹⁷



18. Museu Ashmolean, Oxford. 1678 – 1683 e Museu do Louvre, Paris, 1801.

Com a revolução francesa, e a ambição pela igualdade, o museu passa por princípio a estar aberto ao público e, com isso, o século XIX assistiu à criação de inúmeros museus e, à transformação de muitos deles que passaram a dar resposta a novos conceitos e exigências programáticas.¹⁸

É legítimo afirmar que, a revolução francesa com os seus lemas de liberdade, igualdade e fraternidade, abriu portas a grandes mudanças sociais e progressos nos vários campos do conhecimento, da técnica e da produção, aos quais nem o museu, nem a sociedade em geral ficaram imunes.¹⁹

¹⁷ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 26 e 27.

¹⁸ MAGALHÃES, Fernando, *Museus: Património e Identidade. Ritualidade, Educação, Conservação Pesquisa, Exposição, Profedições* Porto, 2005, p. 3.

¹⁹ FERNÁNDEZ, Luis Alonso, *Introducción a la nueva museología*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 13.

No que diz respeito ao museu, este começa a aceitar nas suas salas, a exposição de coleções com conteúdo até à data desvalorizado e até mesmo proibido. Surgem também, novos intervenientes, que serão importantíssimos no papel da exposição e divulgação da arte, tais como, historiadores de arte, arqueólogos, artistas ilustrados, ou entre outros, que levaram consigo uma grande variedade e quantidade de novos espólios, que exigiam a necessidade de se desenvolverem novas técnicas e metodologias de conservação, exposição, divulgação e investigação. Segundo Carlos Guimarães, é neste momento que o museu começa a ganhar importância e solidez.²⁰

Nesta época de pós revolução e de profunda reformulação concetual e programática, assistiu-se à construção de três modelos diferentes de museus nomeadamente no que se refere ao seu espaço museológico: *o museu cívico italiano*²¹, *o museu – palácio*²² e *o museu espaço – nave*²³.

O *museu cívico* italiano surgiu de uma reformulação da relação das obras de arte (saqueadas pelas tropas napoleónicas), com o público depois de terem sido devolvidas aos seus antigos proprietários. As circunstâncias do furto terão permitido que as obras fossem vistas e estudadas por homens da cultura e do saber, que sugeriram novas perspetivas sobre os seus significados. Estas influências levaram à reformulação da organização do museu e, ao surgimento de outros novos no sentido de melhorar a relação das peças de arte com o público. O exemplo deste museu serviu para testar algumas questões

²⁰ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 32 e 33.

²¹ *Museu cívico Italiano*: entende-se como um museu que referencia uma Nação ou um Estado.

²² *Museu – palácio*: refere-se a um programa arquitetónico, neste caso o Palácio, que tem atividade museológica ou especial interesse turístico devido ao seu valor artístico, patrimonial ou histórico.

²³ *Museu espaço – nave*: refere-se essencialmente ao termo arquitetónico “nave” que significa espaço amplo e longitudinal entre muros ou filas de colunas. É portanto, a definição de um museu que se organiza a partir de um grande espaço e não a partir de uma compartimentação de pequenas salas de exposição.

que se colocarão às instituições museológicas: a sua renovação, capacidade de enriquecimento das coleções, abertura às mudanças globais e o dinamismo dos poderes administrativos. O *museu-palácio*, de que é exemplo o Louvre, reflete a influência das tendências historicistas e a sua adequação a valores nacionais. Esta dualidade atribui-lhe um valor monumental, que se pretendia ser o reflexo da importância da cidade-capital. Os grandes *espaços-nave* foram o impulso necessário para a criação de novos programas abrindo campo à experimentação no que se refere à forma e à técnica. Surgiram diretamente do conhecimento científico, do desenvolvimento da técnica e da indústria, mais especificamente da criação da tecnologia do aço, de que a exposição universal de Londres, de 1851 e o Crystal Palace de Paxton, foram o principal exemplo. O desejo de flexibilidade, por oposição ao espaço celular, princípio segundo o qual se regravam os *museus cívicos* e os *museus – palácio*, foi um tema bastante explorado, e levado ao limite, cem anos mais tarde, nomeadamente no Centro Georges Pompidou²⁴ tema que se denominou, “não-museu”, por não abordar as características originais do museu tradicional.

Nos finais do século XIX, e com uma suposta estabilidade conceptual relativamente à instituição museológica vivem-se tempos de reflexão e debate, questionando-se o conceito, programas, técnicas e arquiteturas experimentadas naquele que terá sido, segundo Lampugnani, o maior período de construção de museus.²⁵

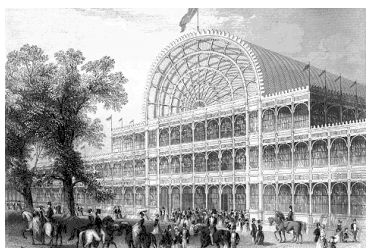
Da reflexão e debate produzidos resultou questionada a validade do conceito instituído relativamente a um tempo exigente de mudanças que a

²⁴ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 32 a 34.

²⁵ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, *Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edifícios*, Munich: Prestel, 1999, p. 11.

técnica da indústria influenciou. Este era o tempo em que a beleza se identificava com os ideais da modernidade, a máquina e a velocidade, distanciando-se da fixação da vida e da memória de tempos passados. Por isso, neste espaço de tempo, o museu perdeu significativamente importância tendo sido quase que completamente esquecido.²⁶

Foi essencialmente no período pós-guerra de 1945, com a Europa destruída, que se resgatou o papel das instituições museológicas, procurando-se recuperar o património e memória de um passado em muitas situações devastado pela guerra. É a partir desta data que se dá uma viragem importante na história do museu que, finalmente dá os primeiros passos em direção ao abandono de um conceito de matriz clássica (que continuava a ser aplicado), e se aposta na exploração de novos conceitos e concepções formais mais livres, que até aqui, apenas existiam no imaginário dos arquitetos.²⁷



19. Crystal Palace, Londres. 1851 de Joseph Paxton e Centro Georges Pompidou, Paris, 1976, de Renzo Piano, Richard Rogers, Gianfranco Franchini, Peter Rice e Mike Davies.

O melhor exemplo desta mudança de conceito formal e espacial, surgiu primeiramente na América, e está representado no museu Solomon R. Guggenheim, projetado para Nova Iorque, em 1943. *“A sua forma poderosamente escultural, em oposição com a uniformidade de Manhattan,*

²⁶ IDEM p. 11.

²⁷ MAGALHÃES, Fernando, Museus: Património e Identidade. Ritualidade, Educação, Conservação Pesquisa, Exposição, Profedições Porto, 2005, p. 29 e 30.

*preconizava sem rodeios a vontade de uma auto – representação sensacionalista”.*²⁸

É assim, que se estabelece a arquitetura de museus do século XX.

Nos anos 60, a construção de museus é retomada, assistindo-se, a um novo momento de expansão museológica em todo o mundo que fará refletir novamente todo um conjunto de problemáticas acerca do conceito, programa e objetivos. A sobrevalorização de património incontornavelmente defendido no pós – guerra, como vimos anteriormente, será posta em causa, uma vez que conectava um vasto campo de possibilidades constituindo um impedimento à criatividade. A inovação ocorrida encontrou particular oportunidade nos museus de arte contemporânea, nos quais se explorou maior autonomia e liberdade criativa.²⁹

A maioria das novas concepções museológicas, que romperam completamente com a tradição clássica passaram a guiar-se pela leitura livre e, criativa da qual o museu Guggenheim de Nova Iorque foi exemplo, tornando-se um ícon da Arquitetura museológica.³⁰

Neste contexto, a Neue Nationalgarie, edificada por Mies Van der Rohe, é um caso em que as exigências funcionais passaram para segundo plano em detrimento de uma imagem, ou de um sonho arquitetónico que o arquiteto decidiu explorar. Na realidade o cubo de vidro com cobertura saliente em estrutura de aço, dificilmente seria utilizado para fins práticos de exposição.³¹

²⁸ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edifícios, Munich: Prestel, 1999, p. 11.

²⁹ GRANDE, Nuno, Museumania: Musues de hoje, Modelos de ontem, Fundação de Serralves Porto, 2009 e Público - Comunicação Social, SA Lisboa, 2009, p. 8 e 9.

³⁰ 100 Museus mais belos do Mundo: Os maiores tesouros da Humanidade nos cinco continentes, Edição Portuguesa Livros e Livros, 2006, p. 5.

³¹ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edifícios, Munich: Prestel, 1999, p. 12



20. Museu Guggenheim, Nova Iorque, 1943, de Frank Lloyd Wright e Neue Nationalgarie, Berlim, 1962 – 1968, de Mies van der Rohe.

É a partir dos anos 70, que se compreende em definitivo, que o *museu-instituição* no qual se defendia um espaço museológico rigidamente compartimentado resultava em fortes limitações às necessidades expositivas entretanto surgidas. Começa-se, portanto, a considerar a estratégia da exposição como uma das funções essenciais do museu, devendo-se estruturar de forma calculada para que, definitivamente, se possa valorizar, fazer conhecer e apreciar as obras de arte que no museu são acolhidas.³²

Os espaços expositivos não estavam preparados para receber uma quantidade tão variada de obras de arte, que surgiam de vários novos movimentos artísticos que exploravam novas linguagens, dimensões e expressões formais. Por esta razão, surgiram inovadores conceitos espaciais com os quais se procurava dar resposta às novas necessidades expositivas geradas pelas “novas” obras de arte. Esta solução foi batizada de *não-museu*, ou *anti-museu*, uma vez que, contradizia completamente os princípios explorados no museu de matriz clássica.³³

Estes espaços, para além de explorarem uma amplitude espacial, tinham como particularidade serem recuperados de edifícios ou armazéns

³² António Losé C. Maia Nabais e José Maria Cruz de Carvalho, “O Discurso Expositivo” in *Iniciação à Museologia*, Lisboa: Universidade Aberta, 1993, p. 138.

³³ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 37 a 39.

antigos, cuja raiz não se prendia com a instalação de um programa museológico.³⁴

Paralelamente aos *não – museus* surgiram também as galerias, e centros de arte, que tinham como objetivo a procura de novos mercados e de novas expressões artísticas. Por influência destas, e por se verificar que, afinal, o conceito do museu clássico funcionava e possuía uma grande importância na sociedade contemporânea, o museu volta a ser recolocado no seu centro tradicional, adotando novamente uma organização de espaços expositivos compartimentados e, dando continuidade a alguns dos seus valores e objetivos iniciais: conservar, catalogar, investigar, divulgar e referenciar os valores patrimoniais de uma sociedade.³⁵

O caso do Kimbell Art Museum (1967-72), realizado no Texas por Louis Khan, é um exemplo que integra os fundamentos da conceção do grande museu do século XX, o de ser: criativo e totalmente funcional. Este museu apresenta espaços meticulosamente pensados para a exposição da obra de arte, com uma cuidadosa expressão neutra e incidência perfeita da luz natural através de claraboias. No entanto, numa época em que os conceitos e a expressão formal são totalmente livres, o exemplo do Kimbell Art Museum nem sempre foi seguido. O Centre National d'Art Georges Pompidou assume uma nova postura no contexto da arquitetura. Apostou-se num edifício tecnicamente expressionista e inspirado na arquitetura industrial e nas novas tecnologias, uma arquitetura que se assumia como *high-tech*. Apesar da sua aparência mecânica e funcional, o seu conceito inspirado nas novas tecnologias é sobretudo simbólico. Contudo, como se verificou anteriormente

³⁴ GRANDE, Nuno, *Arquitectura e Não*, Caleidoscópio, casal de Cambra, p.82, 83 e 84.

³⁵ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 37 a 39.

no museu Neue Nationalgalerie, tanto o objetivo como o programa foram demasiado ideológicos e pouco depois de ser inaugurado teve que sofrer alterações tendo em conta que as salas de exposição não eram adequadas para o acolhimento das peças de arte.³⁶

No final dos anos 70 e início dos anos 80, com o pós-modernismo recuperam-se os valores da história e coloca-se o museu no centro das atenções do público, levando ao limite a inspiração e a experimentação das formas, adotando-se a mesma tipologia e iconografia que correspondia ao funcionalismo do museu antigo.³⁷

Dá-se particular atenção à experiencia da reabilitação patrimonial, que abrange alguns edifícios emblemáticos como é o caso do projeto para extensão do Louvre, em 1987, de I.M.Pei, que adquiriu nessa época a importância de ícone cultural.³⁸

Também alguns projetos de raiz como a *Neue Staatsgalerie* de Estugarda, de 1986, representam o ponto de partida para um conceito de uma arquitetura mais flexível e de matriz clássica, que abrangia um programa funcional muito mais complexo do que o museu que se conhecia até então, e que se iria expandir por todo o mundo até aos dias de hoje.³⁹

A grande novidade deste museu foi, para além de recorrer ironicamente a exemplos do passado, (nomeadamente o Altes Museum de Berlim, Schinkel,

³⁶ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edifícios, Munich: Prestel, 1999, p. 12.

³⁷ GRANDE, Nuno, Museumania: Musues de hoje, Modelos de ontem, Fundação de Serralves Porto, 2009 e Público - Comunicação Social, SA Lisboa, 2009, p. 12.

³⁸ Nuno Grande, “Museus e Centros de Arte: ícones de urbanidade, instâncias de poder, in SEMEDO, Alice e LOPES, J. Teixeira, Museus discursos e representações, Edições Afrontamento, Porto, 2005, p. 173.

³⁹ MONTANER, Joseph Maria, Museos para el nuevo siglo, Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p. 10.

1823-30)⁴⁰, o facto de ter acrescentado novos programas como restaurantes e lojas, que se revelaram extremamente importantes para a evolução e enriquecimento do conceito museológico, assistindo-se à emergência de um novo paradigma. Consequentemente, estes programas atraíam o público o que levou também à exploração de novas estratégias e relações do ponto de vista urbano e territorial. Contudo, para além de toda a mudança conceptual em termos programáticos e urbanísticos o que se percebe é que as salas de exposição acabaram por ser a parte do programa onde se verificou menos inovação, apesar da sua importância no programa museológico.⁴¹



21. Kimbell Art Museum, Texas, 1967 – 1972 de Louis Khan, e Ampliação do Museu Staatsgalerie Stuttgart, Alemanha, 1977- 1984, de James Stirling.

Numa postura totalmente contraditória ao Pós – Modernismo, apesar de se ter reconhecido a importância da sua relação com os conceitos do passado, as novas correntes, por saturação, começaram a rejeitar os elementos historicistas, ficando os anos 90 marcados pela criatividade da forma e do conceito, já verificados há 40 anos no Guggenheim de Nova Iorque criado por Wright.⁴²

⁴⁰ Douglas, Crimp, “O Museu Pós-Moderno”, in GRANDE, Nuno, *Museumania: Musues de hoje, Modelos de ontem*, Fundação de Serralves Porto, 2009 e Público - Comunicação Social, SA Lisboa, 2009, p. 152.

⁴¹ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, *Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edificios*, Munich: Prestel, 1999, p. 13.

⁴² MONTANER, Joseph Maria, *Depois do Movimento Moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: GG, 2001, p. 176.

Nuno Grande, este é também um período em que se acentuam os sinais de “empresarialização” da cultura, reforçada pelo peso das indústrias culturais e do entretenimento. A arquitetura de Museus leva então ao limite o conceito de “marca” institucional, à qual se ligariam processos do tipo *franchising* cultural ⁴³. Neste contexto a construção mais emblemática é, sem dúvida, devido ao impacto da sua forma com a envolvente, o Museu Guggenheim de Bilbao. ⁴⁴



22. Museu Guggenheim, Bilbao, 1991 – 1997, de Frank Gehry e Modern Tate, Londres, 1999, de Herzog e de Meuron.

Contudo, este museu, não foi o único modelo explorado tendo-se na realidade reagido à mediatização dessa arquitetura icónica, optando-se por “re-habitar” lugares com outras identidades, partindo de estruturas industriais, paisagens naturais subutilizadas, dinamizando lugares esquecidos, desenhando ou redesenhando o tecido urbano. Temos como exemplo, a Tate Modern, Londres, 1999, que à semelhança do Museu Guggenheim de Bilbao, fez parte da estratégia de econversão de uma área industrial obsoleta, na margem sul do rio Tamisa. ⁴⁵

⁴³ *Franchising*: Forma de fazer negócio em parceria na qual uma empresa com sucesso comprovado concede a terceiros o direito de explorar os seus produtos e serviços, de usar marca comercial e ainda de implementar os seus métodos de gestão recebendo contrapartidas financeiras.

⁴⁴ Nuno Grande, “Museus e Centros de Arte: ícones de urbanidade, instâncias de poder”, in SEMEDO, Alice e LOPES, J. Teixeira, *Museus discursos e representações*, Edições Afrontamento, Porto, 2005, p. 175.

⁴⁵ Helena Barranha, “Arquitectura de museus e iconografia urbana: concretizar um programa/construir uma imagem” in, SEMEDO, Alice e LOPES, J. Teixeira, *Museus discursos e representações*, Edições Afrontamento, Porto, 2005, p. 182, 183 e 190.

Neste primeiro subcapítulo do qual faz parte o tema que aborda a origem e evolução dos museus, tentou-se descrever, de forma assumidamente seletiva e através de exemplos situados nas diferentes épocas da história, o paradigma geral da museologia e a sua evolução no tempo. Para isso, baseamo-nos em bibliografia e artigos que abordassem o tema de forma mais abrangente.

No que diz respeito à arquitetura de museus em Portugal, a descrição que se vai apresentar é igualmente objetiva na seleção dos exemplos, por forma a se aclarar o discurso de forma eficaz. Esta seleção foi fundamentada em artigos mais específicos e em autores como, Fernando A. Baptista Pereira, Nuno Grande, Helena Barranha e Maria João Abreu Mota.

Comparativamente com a Europa, Portugal acompanha a evolução conceptual museológica que descrevemos até agora, contudo, manifestando-se um pouco mais tarde procedendo à edificação dos seus grandes equipamentos culturais em momentos-chave de afirmação político-social. Programas como o Museu Gulbenkian, o Centro de Arte Moderna, o Centro de Cultural de Belém, e o Museu de Arte Contemporânea de Serralves representam também para nós, ícones de urbanidade e instâncias de poder que expressam discursos e representações de diferentes gerações.⁴⁶

Segundo Fernando A. Baptista Pereira, as coleções públicas dos Museus de Arte em Portugal tiveram origem mais na nacionalização dos bens das ordens religiosas, decretada em 1834, do que nas coleções da nobreza ou da Casa Real. Essa nacionalização proporcionou a constituição de grandes depósitos de bens artísticos, em Lisboa e no Porto, a partir dos quais se viriam

⁴⁶ Nuno Grande, “Museus e centros de Arte: ícones de urbanidade, instâncias de poder”, in SEMEDO, Alice e LOPES, J. Teixeira, *Museus discursos e representações*, Edições Afrontamento, Porto, 2005, p. 164.

a formar os grandes museus nacionais dessas cidades. Destes destacamos o Museu Nacional de Arte Antiga que é sem dúvida o primeiro entre os museus portugueses.⁴⁷

No restante país formaram-se, no final do século XIX e primeiras décadas do XX, os vários Museus Regionais ou Municipais criados nas principais capitais do distrito devido às mesmas vicissitudes históricas, a nacionalização dos bens das Ordens Religiosas.⁴⁸

Helena Barranha afirma que, o maior impacto relativamente à arquitetura de museus em Portugal ocorreu nos anos 70, associado à passagem do regime ditatorial para o regime democrático, marcado pela conquista da liberdade e por uma abertura para o mundo. Segundo a autora, também a integração de Portugal na União Europeia, aliada a um contexto económico favorável, impulsionou um novo ciclo de investimento em equipamentos culturais que incluiu a construção e requalificação de museus, por todo o país em geral e nos centros urbanos de Lisboa ou Porto em particular.⁴⁹

A criação da Fundação Calouste Gulbenkian, prenuncia uma viragem importante na história museológica portuguesa uma vez que cativa algumas ações de âmbito nacional e internacional, aos níveis da educação, do apoio à investigação científica e da formação e divulgação artística. Este museu adotará o paradigma do museu moderno, notável no seu posicionamento isolado e introspetivo no tecido da cidade, na racionalidade da sua estruturação

⁴⁷ Fernando A. Baptista Pereira, “Museus de Arte”, in *Iniciação à Museologia*, Lisboa: Universidade Aberta, 1993, p. 191.

⁴⁸ IDEM, p. 192.

⁴⁹ Helena Barranha, “Objectos singulares, lugares reconhecíveis: Breve olhar sobre a Arquitectura de Museus no território Ibérico”, in *Arquitectura Ibérica: Museus_Museos*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009. Nº 31, p. 6.

interna e no despojamento do sistema expositivo que encerra a coleção do Fundador.⁵⁰



23. Museu Calouste Gulbenkian, de Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis d'Athouguia, Lisboa, 1959-1969 e Centro de Arte Moderna, Sir Leslie Martin, 1983.

Mais tarde, a partir do 25 de Abril de 1974, conceitos como a dinamização ou animação cultural tornam-se regulares nos programas dos sucessivos Governos. Neste sentido a Fundação Calouste Gulbenkian adquire novamente um papel de destaque particularmente no que se refere ao corpo administrativo que se propôs então a alterar a abrangência da instituição. Criou-se, portanto, um Centro de Arte Moderna (CAM), inaugurado em 1983 que traduziu uma importante aposta no alargamento da coleção de arte à arte contemporânea portuguesa e inglesa colmatando uma falha considerável existente nos nossos acervos museológicos. Segundo Nuno Grande, tal como aconteceu no Centro George Pompidou também este centro, um edifício polémico projetado por Sir Leslie Martin, viveria aprisionado por um discurso museológico tendencialmente cristalizador do usufruto do seu espaço interno. Os serviços teriam, por isso, que manter experiências cíclicas e passageiras e testar diversos meios de acesso à cultura, numa propagação multidisciplinar que se tornou exemplar para a criação de posteriores instituições culturais em

⁵⁰ Nuno Grande, “Museus e centros de Arte: ícones de urbanidade, instâncias de poder”, in SEMEDO, Alice e LOPES, J. Teixeira, *Museus discursos e representações*, Edições Afrontamento, Porto, 2005, p. 168.

Portugal. Anunciava-se assim um novo paradigma, o do Centro Cultural, ou seja, um espaço generalista e polivalente que pretendia promover o encontro entre cultura erudita e cultura de massas.⁵¹

Na mesma época constrói-se o Centro Cultural de Belém, projetado pelos arquitetos Vittorio Gregotti e Manuel Salgado, que propõe uma “ressignificação” pós-moderna na Lisboa Ribeirinha e monumental. Apesar da sua indefinição inicial como instituição museológica este espaço conquistou, devido à progressiva massificação turística da área de Belém, um grande acesso do público.⁵²

Como teria acontecido em toda a Europa, os museus contemporâneos tornaram-se, obras autênticas e caracterizadoras da “mão” de cada arquiteto onde nem sempre a liberdade de expressão foi um elemento positivo. O Centro Cultural de Belém e mais recentemente o Museu dos Coches em Lisboa, são exemplos não muito felizes tendo recebido inúmeras críticas relativamente à sua escala e impacto na malha urbana, parecendo desajustados às circunstâncias.⁵³

O arquiteto Álvaro Siza, com uma postura totalmente distinta, e uma capacidade invulgar de adequação da escala dos seus edifícios e de explorar a relação com o lugar, constrói um dos mais emblemáticos museus de arte contemporânea desta época, o Museu de Serralves, no Porto, 1991-99. Este projeto aproveita a paisagem envolvente e assume-se em Portugal como um lugar privilegiado para o cruzamento de leituras e aprendizagens entre

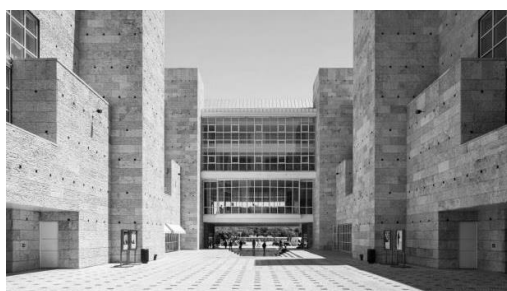
⁵¹ Nuno Grande, “Museus e centros de Arte: ícones de urbanidade, instâncias de poder” in SEMEDO, Alice e LOPES, J. Teixeira, *Museus discursos e representações*, Edições Afrontamento, Porto, 2005, p. 171.

⁵² IDEM, p. 174.

⁵³ Helena Barranha, “Objectos singulares, lugares reconhecíveis: Breve olhar sobre a Arquitectura de Museus no território Ibérico”, in *Arquitectura Ibérica: Museus_Museos*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009. Nº 31, p. 7.

paisagem, Arquitetura e Arte, numa transversalidade disciplinar que ultrapassa e desafia, muitas vezes, a sua própria missão original.

É de salientar ainda que os anos 90 marcam a internacionalização da cultura portuguesa, por via das indústrias de conteúdos como, a media, editoras, produtoras e distribuidoras mas, essencialmente, pela introdução de políticas culturais com como por exemplo a organização de eventos marcantes, Capitais Europeias da Cultura como a Lisboa'94, Porto 2001, exposições internacionais como Expo'98, e participações em Feiras e Festivais de referência, Madrid, Frankfurt e as Bienais de Arte, de São Paulo e Veneza. Por outro lado também a criação de um Ministério da cultura, a partir de 1996, permitirá assegurar a internacionalização e esboçar uma política de descentralização, utilizando estrategicamente o apoio de fundos europeus.⁵⁴



24. Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1988 – 1993, de Vittorio Gregotti e Manuel Salgado e Museu de Serralves, Porto 1991 – 1999, de Álvaro Siza.

Paralelamente à construção de novos edifícios, a adaptação de edifícios antigos a programas museológicos foi uma solução muito recorrente em Portugal. É frequente encontrar estes museus em edifícios classificados ou inseridos em conjuntos com interesse patrimonial, como é o caso do museu do

⁵⁴ Nuno Grande, “Museus e centros de Arte: ícones de urbanidade, instâncias de poder”, in SEMEDO, Alice e LOPES, J. Teixeira, *Museus discursos e representações*, Edições Afrontamento, Porto, 2005, p. 176.

Chiado, em Lisboa, ou então, em edifícios industriais desativados, localizados na periferia das grandes cidades, como sucedeu com o Elipse Foundation, em Alcoitão. Muitos museus têm sido ainda, renovados e ampliados como é o caso da renovação do Museu Marítimo de Ílhavo, do Atelier ARX, ou a requalificação global do museu Grão Vasco, em Viseu, pela mão de Eduardo Souto de Moura.⁵⁵



25. Museu do Chiado, Lisboa, 1988 – 1994, Jean-Michel Wilmotte; Museu Grão Vasco, Viseu, 2003, Eduardo Souto de Moura; Museu Marítimo de Ílhavo, Aveiro, 1997-2002, Nuno e José Mateus – ARX Portugal Elipse Foundation, Cascais, 2004 – 2006, Pedro Gadanho;

Uma característica fundamental para que a arquitetura museológica tem contribuído positivamente é o desenvolvimento regional, através da descentralização dos equipamentos culturais,⁵⁶ como é o caso, de entre outros já referidos, da Fundação Nadir Afonso, projetada pelo arquiteto Álvaro Siza para a cidade de Chaves. Através desta descentralização e, valorização do

⁵⁵ Helena Barranha, “Objectos singulares, lugares reconhecíveis: Breve olhar sobre a Arquitectura de Museus no território Ibérico”, in *Arquitectura Ibérica: Museus_Museos*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009. Nº 31, p. 8.

⁵⁶ Fernando A. Baptista Pereira, “Museus de Arte”, in *Iniciação à Museologia*, Lisboa: Universidade Aberta, 1993, p. 194.

património natural e da procura de “tradições populares”, têm surgido também outros exemplos de museus com diferentes tipos de programas e propostas arquitetónicas, desde os ecomuseus, centros de interpretação, a musealização de sítios e museus temáticos ou monográficos como é o caso do Fluviário de Mora, no Alentejo ou o Museu do Vale do Côa.⁵⁷



26. Fundação Nadir Afonso, Chaves, 2003 – 2014, de Álvaro Siza.; Fluviário de Mora, Alentejo, 2005 – 2007, de Promontório Arquitectos e Museu do Vale do Côa, Vila Nova de Foz do Côa, 2007 - 2009 de Camilo Rebelo e Tiago Pimentel.



Depois desta abordagem às origens do museu, podemos concluir que, no contexto internacional o conceito de museu teve uma evolução relativamente lenta, num percurso longo que foi fazendo viragens profundas em períodos marcantes da história. A sua adequação a cada novo tempo cultural foi posta muitas vezes em causa tendo sido alvo de sucessivos processos de reflexão e debate que propiciam a ocorrência de inovação. O museu deixou de ser um mero contentor de arte para hoje ocupar um novo papel e lugar na estrutura urbana.

⁵⁷ Maria João Abreu Mota, “Apresentação”, in Roteiro de Museus: Coleções Etenográficas, Região centro (Beiras), Investigação Caminus – Actividades Culturais (1994-98), Olhapim Edições, Lisboa, 1999, p. 7 e 8.

Conclui-se também que a grande afluência de multidões de visitantes aos museus com que nos deparamos hoje em dia, tem relação direta com a alteração dos modelos de organização interna, onde se verifica uma clara diminuição das áreas dedicadas à exposição perante um crescimento das áreas de receção, lazer, consumo e educação, paralelamente à emergência de uma estratégia urbana na qual ocupam um papel central concorrendo para a qualificação e visibilidade das cidades em que se implantam.

A par das exposições é valorizado na sua componente simbólica e enquanto objeto arquitetónico singular capaz de, como já foi referido, atrair multidões de visitantes. Como afirma Vittorio Lampugnani, na obra “Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edificios”: *“O defeito principal dos museus dos nossos dias deriva precisamente desta sua qualidade: a arquitetura supera inevitavelmente a arte, que ela aloja, independentemente do seu estilo.”*⁵⁸

Estamos conscientes do alcance icónico da arquitetura de museus, contudo também se conclui, que o reconhecimento, a notoriedade e poder de comunicação da arquitetura não passa, necessariamente, pela espetacularidade, exuberância e aparato tecnológico das suas formas, podendo, pelo contrário, afirmar-se em ambientes moderados e de contenção formal, como bem demonstra o Museu de Serralves.

O grande desafio de hoje é precisamente esse, o de encontrar um equilíbrio entre arquitetura, arte e o novo papel local e internacional que este programa assume na rede e dinâmica urbana.

⁵⁸ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edificios, Munich: Prestel, 1999, p. 14.

Conceito e ideia de Percurso como elemento fundamental e estruturador

No museu desenvolve-se como tema central o *percurso*, gerado para dar acesso aos sucessivos espaços expositivos. A construção de uma ideia de *promenade*, que perdura até hoje, no sentido de orientar o visitante no trajeto desde a entrada do edifício para e, sucessivamente, entre, os diferentes espaços expositivos tem vindo a ser alvo de um longo processo de reflexão, experimentação e de sucessivas reformulações conceituais, às quais estão associados diferentes soluções, princípios e estratégias expositivas que se prendem necessariamente com o debate e a inovação ocorridas no campo da museologia.

Por essa razão, hoje, é-nos muito difícil definir um conceito para uma tipologia ideal de museu, uma vez que, a resposta a uma solução de projeto é extremamente específica levando muito em conta o seu tempo, o seu lugar e os conteúdos expositivos. Contudo, segundo Vittorio Lampugnani, a ideia daquilo que constitui um museu continua a ser ainda bastante influenciada por grandes exemplos do passado, ou seja, na configuração do espaço de exposição puramente clássico. O autor afirma ainda que a génese do conceito de museu encontra-se, especificamente, na evolução das galerias reais do século XVII.⁵⁹

Anteriormente às galerias reais, as primeiras soluções arquitetónicas pensadas com o objetivo de expor obras de arte foram projetadas para o exterior do edifício, criando-se nas fachadas espaços porticados, *loggias* ou nichos, que se destinavam à exposição de esculturas e que precedem as

⁵⁹ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edificios, Munich: Prestel, 1999, p. 18.

galerias reais. Segundo Carlos Guimarães, o *Cortille del Belvedere* é o exemplo mais próximo destas primeiras soluções de espaços expositivos que mais tarde evoluíram para a criação de espaços interiores museológicos.⁶⁰

O projeto do Belvedere teria como objetivo ser “ (...) *ampliado para sul com um pátio onde seriam colocadas as estátuas antigas.*”⁶¹

As galerias reais são, portanto, a evolução dos espaços expositivos no exterior do edifício, loggias, para a organização de espaços expositivos no interior dos edifícios palacianos.

Funcionalmente, as galerias surgiram como dispositivo de ligação entre as diferentes alas dos edifícios palacianos de maior dimensão, caracterizando-se pela criação de um espaço unidirecional, longo e estreito que se assemelhava a um corredor.⁶²

Estes espaços eram propícios à exposição de obras de arte e, assim, as coleções papais foram sendo distribuídas pelos vários pisos do edifício concebido por Bramant, que originalmente servia como elo de ligação entre o Belvedere e a residência papal.⁶³

Assim, a Villa Inocência VIII ligar-se-ia ao palácio através de dois corredores paralelos em galerias.⁶⁴

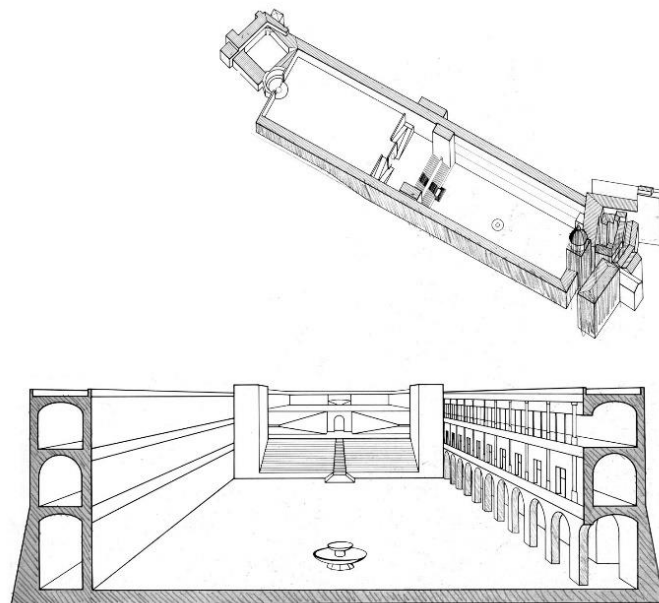
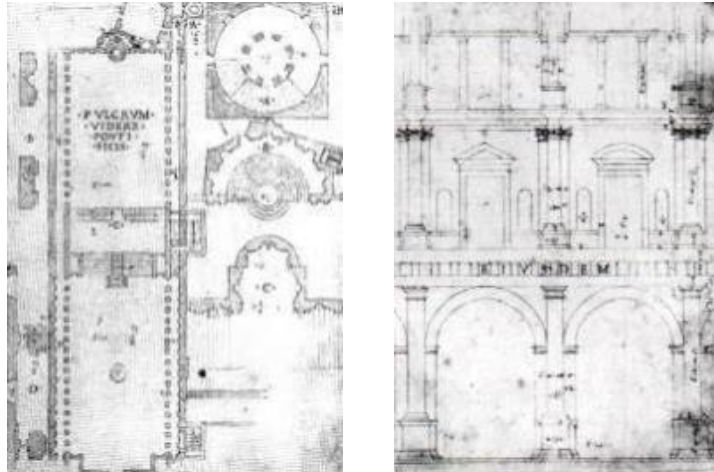
⁶⁰ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 49 e 50.

⁶¹ *Museus do Vaticano: cidade do Vaticano – Museus do Mundo*, nº 10 - Lisboa: Editora Planeta, 2005, p. 17.

⁶² RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Montage de Exposiciones*, Sílex Ediciones, 1996, p. 126 e 139.

⁶³ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, *Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edificios*, Munich: Prestel, 1999, p. 18.

⁶⁴ *Museus do Vaticano: cidade do Vaticano – Museus do Mundo*, nº 10 - Lisboa: Editora Planeta, 2005, p. 16.



27. Cortile Del Bellveder, Bramante, 1504. Planta, pormenor de Fachada e axonometria do Plano Geral.

Ao longo do tempo, a galeria como dispositivo de ligação ganha importância e autonomia enquanto espaço expositivo e evolui para uma galeria independente, ou seja para um espaço expositivo concebido fora do programa palaciano.⁶⁵

A partir do seu conceito ter-se-ão desenvolvido uma variedade de discursos sobre museus que vieram mais tarde a originar um arquétipo projetado e publicado por Durand no seu *Précis des Leçons*. Este foi um marco importante na história do museu pois foi através deste modelo que, finalmente, o museu se designa como tipologia arquitetónica. Paralelamente a esta evolução terá ocorrido também, uma lenta evolução do espaço expositivo que se destaca mais tarde na transição do seu caráter de edifício privado para edifício público.⁶⁶ Contudo ao longo deste processo, há exemplos intermédios de transição como a Galeria dos Uffizi e o museu Pio Clementino que consideramos contributos importantes para a conceção e evolução tipologia museológica.

A Galeria dos Uffizi, de Giorgio Vasari, de 1560, é considerada o mais antigo espaço museológico a ser projetado e também, o mais curioso. Esta galeria em forma de “U”, desenhada como limite e alçado de uma praça, possui características únicas pois nasceu da genial intervenção urbanística que Vasari realizou no centro de Florença, o que resultou na conceção de uma identidade muito própria e de uma relação muito íntima com o lugar.⁶⁷

Ao contrário do que se verificava na altura, esta nova galeria não está incluída no programa do palácio e inicialmente não tinha como função a

⁶⁵ RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1996, p. 47.

⁶⁶ MONTANER, Josep Maria, *Museos para el nuevo siglo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p. 6 e 7.

⁶⁷ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 51 e 52.

exposição de arte mas a administração do palácio Vecchio.⁶⁸ A galeria dos Uffizi foi construída ao lado do palácio como um edifício independente e de carácter próprio que organiza uma estreita praça que se estende até ao rio. Vasari recorre a dois edifícios retangulares com salas interligadas entre si, dispostos um em frente do outro, servidos e ligados por um extenso corredor em todo o seu redor.

É de notar que a construção deste edifício não foi de fácil execução uma vez que carecia de pouco espaço e de pouca estabilidade no terreno devido à grande proximidade com o rio. O espaço entre os edifícios era pequeno, por isso, abordou-se uma estratégia de perspectiva projetando ambos os edifícios com as mesmas superfícies simétricas, modeladas de igual forma através de três tipos de janelas dispostas sobre um pórtico de estilo toscano.⁶⁹

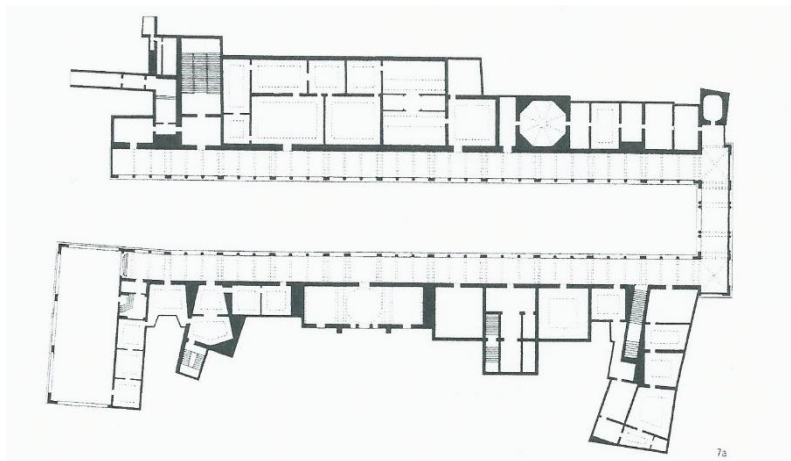
Talvez devido à sua originalidade e autêntica relação com o lugar, pois esta solução resultou de um projeto urbanístico e, portanto, da necessidade de um desenho muito ligado com a envolvente, esta peça arquitetónica não se tenha tornado um exemplo a seguir nesta época.⁷⁰ Todavia, estes espaços em sequência associados a um percurso que combina um carácter simultaneamente urbano e expositivo viriam mais tarde, a partir de finais do século XVIII, a ser sistematicamente reproduzidos como espaços de exposição.⁷¹

⁶⁸ RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1996, p. 43.

⁶⁹ Galeria dos Uffizi, Florença, *Museus do Mundo*, n.º 5, Edições Cofina, 2005, p. 22.

⁷⁰ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 52.

⁷¹ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, *Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edifícios*, Munich: Prestel, 1999, p. 20.



28. Galeria degli Uffizi, 1560-1580, de Giorgio Vasari. Implantação, planta, vista interior e exterior da galeria.

Como já foi mencionado, inicialmente a galeria não se tratava de um espaço independente inserindo-se como dispositivo de articulação dos programas palacianos e nem tão pouco foi pensada para a exposição de obras de arte, sendo considerada um espaço para “ (...) *entretenir un paseo*” onde, simplesmente por necessidade de espaço, se foram acumulando obras de arte.⁷²

Mais tarde, com o aumento e variedade de obras de arte a expor, este dispositivo de ligação deixa de ser capaz de suportar tantos objetos e ganha autonomia evoluindo para uma galeria independente, da qual a Galeria dos Uffizi, só transformada em “museu” em 1581⁷³, é um caso excepcional.

É com as galerias que expomos de seguida que se começam a dar os primeiros passos em direção a uma nova definição de tipologia arquitetónica – O Museu.

Nos finais de quinhentos surgem então as primeiras galerias independentes dos programas palacianos, para albergar as coleções de arte.⁷⁴ Retiramos como principais exemplos, o Antiquarium de Jacopo Strada concebido entre 1569-1571, e a Sabbioneta de Vincenzo Scamozzi concebida entre 1583-1590.

Como já foi referido, estas novas galerias surgem numa relação direta com as galerias do palácio e, por isso, partilham o mesmo formato espacial: uma unidade retangular que se materializa num longo espaço com obras de

⁷² PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologias Arquitectonicas*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 133.

⁷³ IDEM, p. 133.

⁷⁴ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 52.

arte dispostas de forma sucessiva, definindo um longo percurso linear e permitindo uma leitura pontual de cada obra, unidade após unidade.⁷⁵

Esta disposição linear, como podemos entender, não permite uma visão do conjunto desenvolvendo pelo contrário uma visão particular de cada obra ao longo do percurso. A este espaço associava-se normalmente e, em consonância com a organização das obras de arte, aberturas laterais por onde entrava a luz natural acentuando o ritmo e a unidade de cada uma das obras de arte que inicialmente se limitavam à escultura.⁷⁶

Relativamente aos exemplos selecionados podemos constatar nas duas obras, o ritmo marcado transversalmente pelos elementos estruturais e pela iluminação natural concebida através da disposição sequencial dos vãos laterais.

Quanto ao tratamento das suas superfícies, observa-se o recurso a diferentes soluções: enquanto que o Antiquarium, de forma mais ambiciosa, exibía uma abóbada de meio canhão que salientava os seus elementos estruturais, a Sabbioneta exibía uma forma pura, um paralelepípedo com uma estrutura de vigamento também saliente.⁷⁷



29. Antiquarium, 1569-1571, de Jacopo Strada e Sabbioneta, 1583-1590, de Vincenzo Scamozzi.

⁷⁵ RICO, Juan Carlos, Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos, Sílex Ediciones, 1999, p. 48.

⁷⁶ RICO, Juan Carlos, Montage de exposiciones, Colección Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya nº 42, Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, 2010, p. 31 e 32.

⁷⁷ GUIMARÃES, Carlos, Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 52.

Apesar de se observar uma materialidade diferente na caracterização do espaço da galeria, o percurso, como podemos concluir, lia-se sempre da mesma forma: essencialmente através da rigidez de um movimento desenvolvido na linear e através da repetição ritmada dos elementos arquitetónicos que claramente tornavam o percurso mais dinâmico.

Como vimos, a origem do museu está intimamente ligada à galeria do palácio à qual se associou a distribuição de obras arte que se foram organizando nos vários pisos destes grandes corredores, com o intuito de tornar o acesso entre as diferentes alas palaciais num passeio mais rico.⁷⁸ Posteriormente, este modo de se expor ganhou grande interesse e evoluiu para uma galeria independente e mais dimensionada deixando de estar incluída somente nos programas do palácio.

A partir do século XVIII, e uma vez que a galeria estava lotada de todo o tipo de arte, há uma tendência para se separar os vários tipos de materiais: pintura, escultura, objetos próprios das ciências naturais e outros tipos de peças.⁷⁹ Esta tendência surgiu da progressiva especialização e aumento das coleções, o que por consequência, criou condições para se pensar os espaços de exposição, para além desta unidade espacial que caracterizou a galeria e que, com o tempo, começou a ser incapaz de responder às novas necessidades expositivas, lançando-se a possibilidade de se idealizar uma

⁷⁸ RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1999, p. 45.

⁷⁹ PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 134.

nova tipologia de arquitetura através da criação de um protótipo para um edifício dedicado somente a este uso.⁸⁰

No contexto da reformulação concetual ocorrida, o percurso como elemento fundamental e estruturador do programa museológico começa a ganhar, neste momento, particular importância.

Os primeiros sinais surgiram primeiramente com os estudos ou ensaios teóricos de Leonhard Cristoph Sturm, em 1704, e do conde Algarotti, em 1742, que projetaram pela primeira vez um edifício dedicado exclusivamente à exposição de arte.⁸¹

Em 1704, Leonhard Sturm publica um projeto para o primeiro “edifício-museu”, designado: “projeto para um museu ideal”, uma proposta ainda muito baseada nas referências programáticas do palácio na medida em que dá particular importância à zona central do edifício, (que se destaca na planta e na fachada), e à característica escadaria monumental.⁸²

Programaticamente, distingue-se por organizar um espaço mais fragmentado, com divisões diferentes para a pintura, escultura e história natural,⁸³ definindo um conjunto de salas em sequência que se comunicam diretamente criando um percurso entre si.

Na planta é registada uma legenda que define o programa do museu: 4 a 8 antiguidades; 9 a 12 tesouro (moedas, ouro, pedras preciosas, porcelanas, marfins etc.).

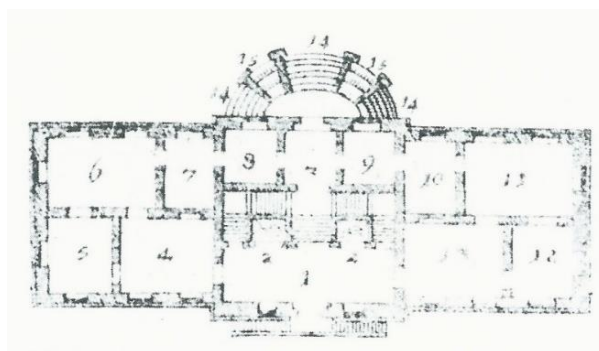
⁸⁰ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 54.

⁸¹ RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1999, p. 55 e 56.

⁸² GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 53 e 54.

⁸³ PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologias Arquitectonicas*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 134

Podemos constatar que o esquema de circulação apresenta-se de forma muito simples materializando-se num percurso circular que parte do átrio de entrada e que acaba no mesmo. Também a presença de uma grande linha de perspectiva parece ser definida pelo alinhamento dos vãos que se comunicam por entre as salas dispostas sucessivamente.



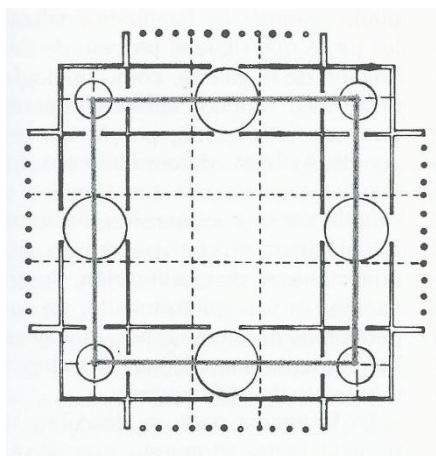
30. Projeto para um Museu Ideal, 1704. Leonhard Cristoph Sturm.

O museu de Dresden de 1742 projetado por Algarotti é uma solução mais tardia e mais evoluída relativamente à proposta de Sturm. Esta solução com um pátio central parece resultar de uma repetição da galeria, estratégia que, como veremos, será explorada posteriormente por outros autores até reunir condições para se afirmar, finalmente, como um modelo de arquitetura.

Nesta proposta o espaço em galeria é, portanto, associado a outras galerias conformando um edifício quadrangular com um pátio central. Aqui a circulação é também simples sugerindo um percurso circular por entre as galerias, mas desta vez, em redor de um pátio marcado por cúpulas nos ângulos e nas zonas de entrada.⁸⁴ Este apontamento sobre o espaço circular aparece aqui pela primeira vez na composição de um modelo, para a conceção

⁸⁴ RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1999, p. 57.

de um edifício-museu, e será profundamente aplicado e explorado nas propostas seguintes.



31. Projeto para um museu de Dresden, 1742, Algarotti.

Aproximadamente duas décadas mais tarde, entre 1773 e 1780, o Museu Pio Clementino, (que tal como a Galeria dos Uffizi surge como um caso excecional), sofre alterações importantíssimas constituindo um grande passo para a evolução do espaço museológico e também para a concretização de um modelo arquitetónico. Este museu dispunha as salas dispostas sequencialmente e assumia um percurso como elemento de ordem e de projeto⁸⁵, determinando com ele uma solução global que incluía espaços diferentes e desenhados com uma certa autonomia como: pátios, rotundas e galerias.⁸⁶

Aqui, a galeria aparece como um espaço isolado e associado a um circuito expositivo que inclui uma articulação de pontos de transição entre as

⁸⁵ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 61.

⁸⁶ MONTANER, Josep Maria, *Museos para el nuevo siglo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p. 7.

salas, que como já referimos, conjugam espaços diferentes e autónomos, lineares e circulares, reforçando a ideia de percurso. Segundo Carlos Guimarães, começa a dar-se valor à relação entre homem e exposição, pois no estudo da relação entre o percurso e a sala de exposição estava implícita pela primeira vez a preocupação para a apreensão do espaço expositivo. No Museu Pio Clementino, “ (...) a galeria é incorporada como elemento que se altera radicalmente pelo facto de se integrar num percurso sequencial, deixando de ser um espaço fechado e único, para se transfigurar numa grande sala organizada segundo um eixo longitudinal, nos extremos da qual se inserem os vãos de entrada e saída. Esta transfiguração afirma a importância do percurso como meio de apreensão do espaço e das coleções.” (...) “Também o tratamento dos pontos de passagem de uma sala para a outra reflete uma intenção de continuidade, indispensável para a leitura de um percurso legível.”⁸⁷

Podemos constatar que este museu introduz importantes inovações que contribuíram positivamente para a idealização e evolução do museu e de uma nova tipologia arquitetónica. Destaca-se a integração e articulação de novos espaços de carácter diferente como: a galeria, a sala, e a rotunda, inseridos num mesmo esquema de percurso sequencial. Também o tratamento de pontos de transição entre os diferentes espaços reforçam a importância do percurso como um meio determinante para o alcance e observação da exposição. É importante referir que surge neste museu, pela primeira vez, o espaço expositivo circular: a sala rotunda. Este espaço central já anteriormente sugerido na proposta da Algarotti para o museu de Dresden, será um tema

⁸⁷ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 62.

muito explorado nos posteriores ensaios e propostas que continuam na procura de um arquétipo de museu.⁸⁸

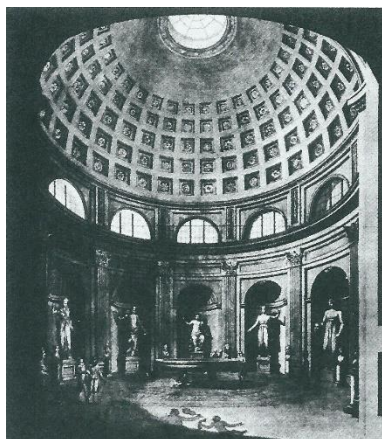
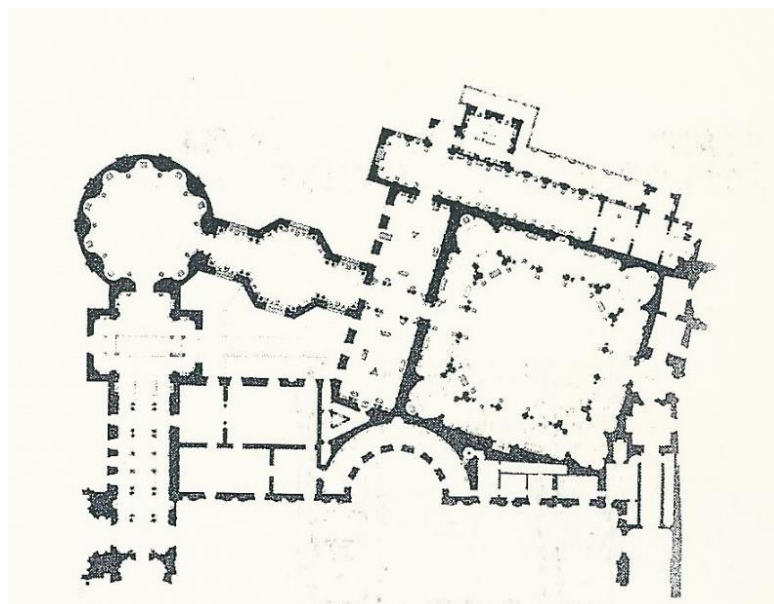
Contrariamente ao espaço linear que vimos expresso nas galerias, a sala rotunda dispõe as obras de uma forma radial adquirindo, portanto, as propriedades contrárias da galeria. Esta forma não impõe um percurso rígido para a visualização das obras, uma vez que o espaço circular nos dá uma visão global do espaço, permitindo ao visitante escolher os movimentos que pretender. Neste sentido, é mais complicado apreciar uma obra individualmente a não ser que nos aproximemos muito, contudo permite uma perceção perfeita do conjunto possibilitando uma leitura mais adequada para se estabelecer termos comparações entre obras.⁸⁹

Em 1778-1779 salientam-se dois projetos de Guy de Gisors e J. F. Delanoy, que propõem um esquema baseado na proposta de Algarotti, mas mais evoluído. Ambos organizam um edifício quadrado definido por quatro pátios através de dois braços que se estendem e desenhavam uma cruz grega. As fachadas são cegas sendo a iluminação, em todos os espaços, zenital.⁹⁰ É de notar que nas duas propostas a galeria surge como um espaço expositivo que está associado lateralmente a uma sequência de pequenas salas ou gabinetes. O percurso continua a surgir de forma linear e contínua por entre as galerias, desaguando no centro da proposta onde se cruzam os dois braços que definem a cruz grega. Salientamos apenas que a proposta de Delanoy se destaca da de Guy pela utilização da rotunda que marca de forma mais definida o centro de toda a composição.

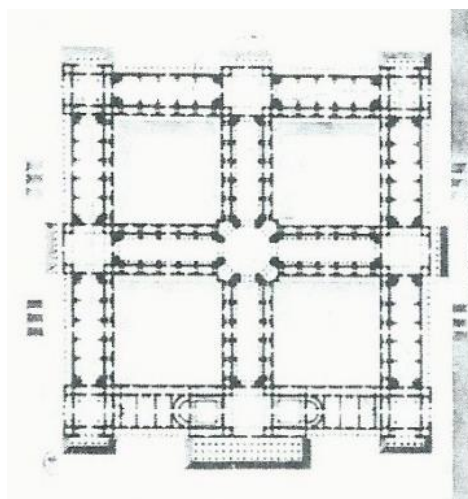
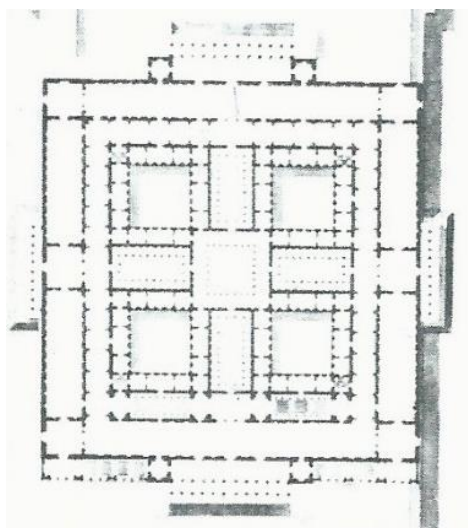
⁸⁸ PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 138.

⁸⁹ RICO, Juan Carlos, *Montage de exposiciones*, Colección Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya nº 42, Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, 2010, p. 32.

⁹⁰ RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1999, p.118.



32. Museu Pio Clementino, 1773 – 1780 de Michelangelo Simonetti e Giuseppe Camporesi; Sala rotunda do museu Pio Clementino e Galeria Braccio Nuovo, 1806-1823, de Raffaello Stern.



33. Projetos para um museu, 1778-1779, Guy de Guisors e J. F. Delanoy.

Em 1783, também Boulée apresenta a sua proposta de museu, que se assemelha às duas propostas anteriores pela composição da planta em cruz grega e pela rotunda central proposta por Guy. Contudo, nesta solução o espaço central está definido de forma muito mais marcante, sendo muito maior e destacado por uma enorme cúpula que se levanta desde o solo. Boulée dá portanto, mais força e importância formal ao espaço central deixando as galerias no seu perímetro mais soltas. As superfícies interiores e exteriores apresentam-se lisas e existem quatro pórticos semicirculares marcados por colunatas nos quatro lados da solução.⁹¹

Neste projeto está em evidência a composição das formas partindo de uma postura mais expressiva e formal, o que parece remeter para segundo plano todas as reflexões de natureza mais programática.⁹²

Segundo os autores Nikolaus Pevsner⁹³ e Juan Carlos Rico⁹⁴, não existe nenhuma especificação publicada sobre a organização interior do edifício, observando que estas considerações de tipo mais prático eram totalmente descartadas pelo autor. Os estudos de Boullée terão inovado, portanto, o campo mais conceitual das tipologias.

Terá sido apenas entre 1802-1809, com a proposta de Durand, que finalmente se alcança uma síntese, um modelo, que depois de publicado na sua obra “Précis des leçons” permitiu ao programa museológico alcançar um

⁹¹ IDEM, p. 119.

⁹² GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 56.

⁹³ PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologias Arquitectonicas*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 141.

⁹⁴ RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1999, p.118.

lugar de tema na arquitetura, equivalente a outras tipologias como igrejas ou palácios.⁹⁵

A proposta de Durand ensaiava um esquema que reunia ou resumia de forma mais refinada todas as soluções propostas anteriormente. Esta definia-se igualmente por uma planta quadrada desenvolvida sobre dois eixos que formavam quatro espaços claustrais rodeados por galerias porticadas e contendo também uma cúpula ao centro como espaço gerador e excecional do programa. Também aqui a unidade da galeria é, como que, inúmeras vezes repetida passando a estar integrada num percurso, organizando as salas segundo um eixo longitudinal alterando a sua natureza original de espaço fechado e único.

Contudo, Durand distinguiu-se por seguir critérios muito mais organizados, explicando o funcionamento do interior e definindo programaticamente que três dos braços laterais se destinavam às três artes: pintura, escultura e arquitetura e que o quarto funcionava como um vestíbulo. Todos os corredores seriam ainda compostos por uma nave central com gabinetes laterais dos quais se desconhece o seu uso. O núcleo central, (rotunda), era uma sala de reuniões que funcionava como elemento compositivo e não como alternativa expositiva. Os quatro braços seriam ainda destinados a um tipo de exposições temporárias.⁹⁶

Relativamente à iluminação, o autor combina a luz zenital nas interseções de todas as abóbadas e a luz lateral nas galerias exteriores. Também os braços interiores supõe-se que seriam iluminados através de luz

⁹⁵ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 55 e 56.

⁹⁶ PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologias Arquitectonicas*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 145.

zenital, uma vez que, as suas laterias estavam ocupadas por pequenos gabinetes.⁹⁷

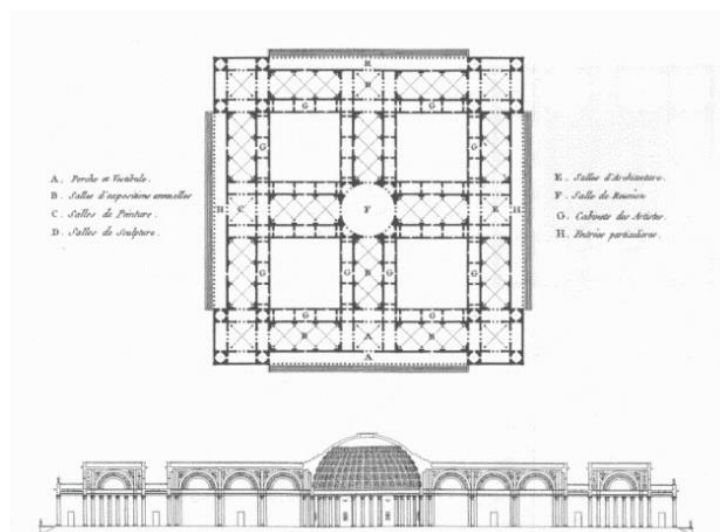
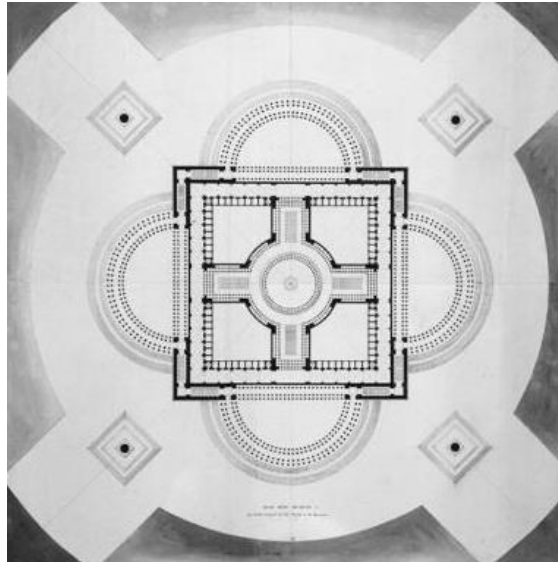
Durand propõe ainda no seu *Précis des leçons* vários acessos ao edifício. Afirma que o museu deveria ter mais do que uma entrada onde, para além da entrada principal, existisse também outros acessos específicos para as distintas partes do museu.⁹⁸

Podemos concluir que estas propostas foram importantes para a afirmação do Museu enquanto edifício singular e tema de tipologia de arquitetura porém, provavelmente por se tratar da procura de um arquétipo ou de uma solução unitária capaz de responder a todo o tipo de museus, verificou-se que as soluções sugeridas se centram praticamente em temas de carácter formal que abordam composições mistas resultantes de formas herdadas da tipologia do palácio e das formas clássicas, ou seja, soluções que abordam temas como a monumentalidade, a simetria, a linearidade e a centralidade.

Verificou-se, portanto, que a importância dada ao modo de se expor a obra de arte é quase nula, denominando-se apenas em alguns casos uma ligeira distribuição dos tipo de obra a expor em determinados espaços ou pisos. Verifica-se, no entanto, uma evolução de carácter formal que se prende com a associação de diferentes formas inseridas num mesmo itinerário, tornando o percurso mais longo e mais dinâmico, onde podemos ver num mesmo trajeto momentos que abordam a direção linear, influenciada pela forma alongada e retangular da galeria, e momentos que abordam a direção radial incutida pela forma circular da sala rotunda.

⁹⁷ RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1999, p.120.

⁹⁸ DURAND, Jean Nicolas Louis, *Précis des leçons d'architecture donnés à l'École Royale Polytechnique*, Munich: Verlag Dr. Alfons Uhl, 1985, p. 57.



34. Projetos para um museu, Boulée, 1783 e Durand, 1802-1809.

Concluimos que nesta fase se remetem as questões funcionais para segundo plano, nunca havendo referência ao modo de como se expor, apreciar ou vivenciar as obras de arte. Contudo, como veremos adiante, o arquétipo solucionado vai ser uma referência incontornável para as conceções museológicas futuras.

Os museus construídos que melhor evidenciam as teorias clássicas que estudamos até agora são: o Altes Museum de Schinkel, que evidencia um misto entre a galeria e a sala rotunda, e a Alte Pinakothek de Munique de Leo von Klenze, onde se verifica a forma “pura” da galeria.

O Altes Museum, 1823-1830, apresenta uma síntese mais evoluída dos modelos de estudo anteriormente enunciados tendo-se tornado num arquétipo da tipologia de museu, que exerce ainda hoje grande influência nas soluções museológicas.⁹⁹ A organização da obra define-se por uma rotunda central que funciona como uma rótula compositiva e espaço de distribuição para o restante programa, que a ladeiam por dois pátios e por uma galeria perimétrica composta por três naves.¹⁰⁰

Aqui, integram-se as principais ideias contidas nas propostas anteriores e na síntese de Durand – o pátio/claustro, a galeria, e a rotunda central com cúpula. A colunata monumental utilizada integra uma hierarquia de fachadas onde, pela primeira vez, é conseguida como porticado global, compondo simultaneamente edifício e frente urbana, transformando-o, mais

⁹⁹ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edificios, Munich: Prestel, 1999, p. 20.

¹⁰⁰ RICO, Juan Carlos, Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos, Sílex Ediciones, 1999, p.122.

do que num “*museu-palácio*”, num monumento urbano e qualificador da cidade.¹⁰¹

Esta hierarquia de fachadas apresenta-se em duas linhas de colunas; por detrás da segunda colunata surge ainda uma escadaria exterior que permite o acesso ao átrio,¹⁰² estes espaços organizados por “camadas” têm o objetivo de conduzir o visitante ao museu obtendo durante o percurso momentos de paragem e de contemplação. Esta sequência de momentos de transição entre espaço exterior e interior do museu destaca o percurso como instrumento e tema de projeto.

Relativamente à exposição de arte, houve neste museu uma maior reflexão sobre o significado da obra de arte no espaço e sobre o que estes deveriam expressar.

*“Las salas de pintura... debrían ser templos, en los que en recogida y silenciosa humildad... pudiéramos admirar a los grandes artistas (...) exactamente como las iglesias están dedicadas a la oración.”*¹⁰³

Toda a exposição é subordinado a um programa didático claramente definido, onde o visitante é guiado por uma apresentação cronológica da evolução da arte.¹⁰⁴ No piso do rés-do-chão ficaria a exposição de escultura e no primeiro piso a pintura. Neste projeto, a rotunda, para além de uma função arquitetónica

¹⁰¹ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 68 à 71.

¹⁰² RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1999, p.122.

¹⁰³ PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 153.

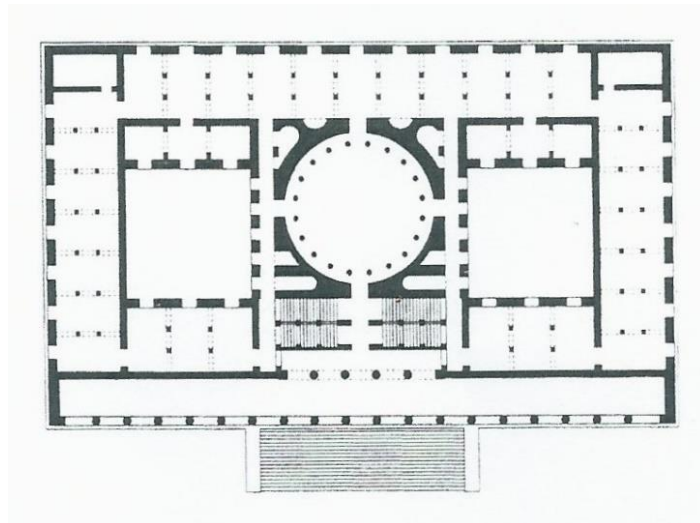
¹⁰⁴ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, *Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edificios*, Munich: Prestel, 1999, p. 20.

e compositiva, tem uma função expositiva importante onde se situariam as melhores peças de escultura.¹⁰⁵

*“A sala circular, que utiliza a citação clássica do Pantheon, assume-se como centro do museu, assegurando ligações axiais a outros espaços - de circulação e de exposição. (...) As galerias, integradas nos percursos museológicos do todo, como que definem três naves pela colocação de pares de colunas, que permitem criar espaços intermédios para a exposição de peças de escultura no piso térreo, ultrapassando a velha prática da colocação das esculturas em nichos, possibilitando a visualização da peça por variados ângulos. (...) na utilização de elementos construtivos estruturais – colunas - , como fatores compositivos do próprio espaço, Schinkel assume uma posição que avança para além da repetição ou mera escolha de códigos estilísticos disponíveis (...) ”*¹⁰⁶

¹⁰⁵ RICO, Juan Carlos, Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos, Sílex Ediciones, 1999, p.122.

¹⁰⁶ GUIMARÃES, Carlos, Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 71.



35. Altes Museum, 1823-1830, Schinkel.
Planta, alçado e sala rotunda.

A Alte Pinakothek de Munique, de Leo von Klenze, 1826-1836, é uma solução tipológica distinta quer em termos de escala quer em termos de princípio de organização e conceção formal explorando um desenvolvimento linear herdado da galeria.¹⁰⁷ A sua organização interna estrutura-se longitudinalmente a partir de três alas paralelas que se comunicam entre si e que rematam em dois pequenos corpos.¹⁰⁸

O edifício é organizado em dois pisos, contemplando no piso inferior armazéns, biblioteca e imprensa, e no segundo piso a exposição. No piso da exposição, a ala central é constituída por grandes salas dispostas em sequência, iluminadas por claraboia e destinadas a grandes quadros.¹⁰⁹ A ala Norte oferece gabinetes com iluminação lateral que provavelmente se destinam à exposição de obras mais pequenas e a ala Sul é uma galeria que dá acesso a todas as salas centrais, funcionando como um espaço alternativo na ligação dos espaços a visitar.

Também a ala dos gabinetes comunica em certos pontos com a fila central permitindo variações no percurso pelos espaços. Por este motivo concluímos que o edifício não impõe um percurso rígido, como acontecia na organização da galeria, embora se destaque como principal elemento o eixo/ala central que serve de referência para quem percorre o espaço.

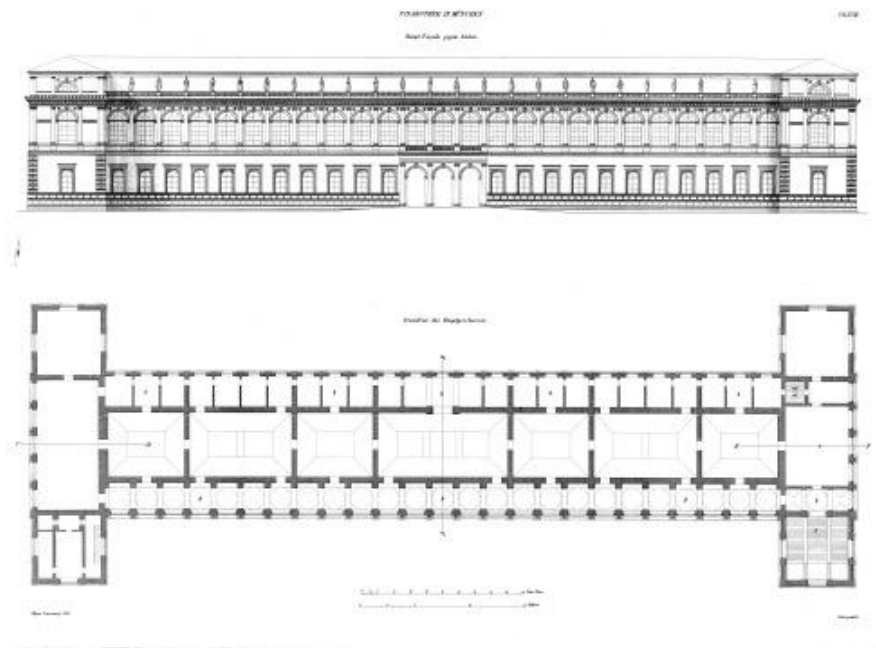
É de notar que a exposição segue um critério cronológico ou seja, cada sala mostra a obra de um período histórico ou de cada autor.¹¹⁰

¹⁰⁷ LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edificios, Munich: Prestel, 1999, p. 20.

¹⁰⁸ IDEM, p.68 à 71.

¹⁰⁹ PEVSNER, Nikolaus, Historia de las Tipologias Arquitectonicas, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 154.

¹¹⁰ Alte Pinakothek: Munique, Museus do Mundo, nº 12 - Lisboa: Editora Planeta, 2005, p. 19.



36. Alte Pinakothek de Munique, 1826-1836, Leo von Klenze.

Dos exemplos clássicos mencionados podemos concluir que o percurso começa por se definir como um movimento linear rígido, movimento limitado e imposto pela forma retangular da galeria herdada do palácio que vai evoluindo na sua extensão e dinâmica espacial acompanhando as várias propostas lançadas para um arquétipo de museu. Contudo, as questões que colocam o sistema de relacionamento “espaço-obra-observador” no centro da preocupação não são aqui fonte de estudo, tornando-se apenas um foco de interesse a partir no início do século XIX quando o museu passa a ser aberto ao público.

Concluimos, portanto, que o percurso aparece neste momento como um importante instrumento para atingir uma determinada organização espacial, sendo um meio utilizado para encontrar uma forma ou arquétipo de arquitetura ou ainda um meio para encontrar um modo de contemplação da obra de arte, não surgindo em nenhum momento como tema principal de projeto.

Como já foi mencionado no primeiro capítulo, a entrada do Modernismo deitou por terra a construção da arquitetura museológica, uma vez que se começou a defender uma total rejeição com elementos do passado e com os temas historicistas. Por estes motivos o museu que era arquitetonicamente clássico e que guardava, estudava e exponha essencialmente obra de arte antiga, foi rejeitado por se considerar um tema ultrapassado. Contudo, depois da segunda guerra mundial e a vontade de se reconstruir e reestruturar rapidamente as nações, a construção de museus foi retomada e também reformulada.

Neste sentido abordaremos Le Corbusier e Mies Van der Rohe como dois grandes mestres do modernismo que de forma diversa contribuíram para uma reformulação concetual e programática do museu.¹¹¹

Assim, o tema museu, só seria especificamente abordado na modernidade a partir dos estudos realizados por Le Corbusier para o Museu Mundial em Genebra em 1929.

Este museu, não construído, assentava numa organização em planta livre em função de um princípio de circulação contínua e rígida, de relação do visitante com os conteúdos expositivos, criando um percurso descendente através de uma solução em espiral.¹¹²

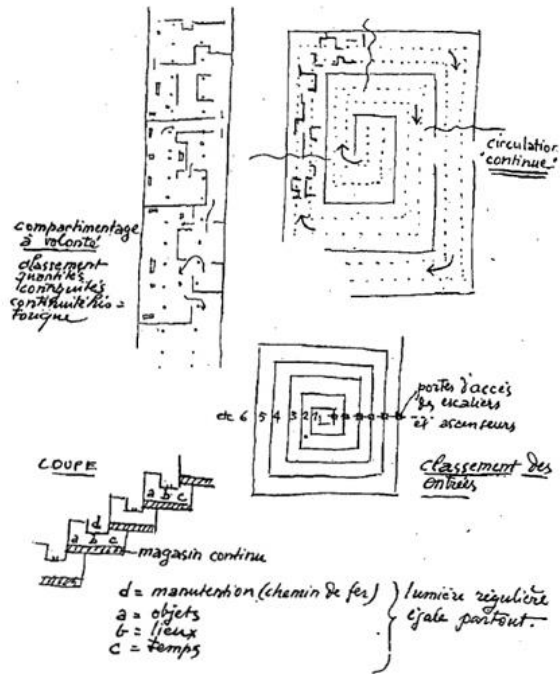
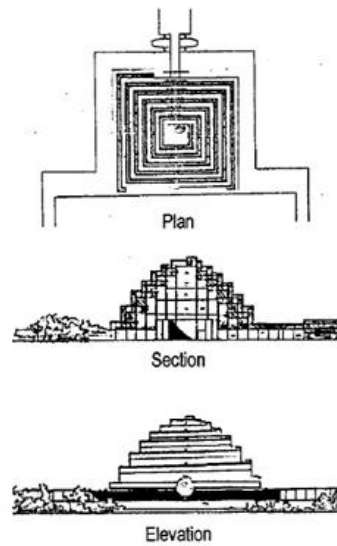
Corbusier definiu um itinerário linear muito rígido com uma direção estabelecida, uma entrada e uma saída, entrando-se por um lado e saindo-se por outro. Contudo, a localização e exposição da obra é totalmente livre permitindo inúmeras possibilidades. Contudo, a galeria seria dividida em três secções: uma para expor a obra de arte outra intermédia para a observar e refletir e uma última para a circulação. As galerias recebem luz zenital no seu centro.¹¹³

Conseguimos notar uma clara relação deste modelo moderno com os modelos clássicos, pela solução em planta quadrada e também pela conceção de um espaço interior que funciona como uma grande galeria que impõe um itinerário.

¹¹¹ MONTANER, Josep Maria, *Museus para o século XXI*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 10.

¹¹² BOESIGER, Willy, *Le corbusier*, GG, Barcelona, 1988, p. 227.

¹¹³ RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1999, p. 224.



37. Estudos de Le Corbusier para o Museu Mundial, Genebra, 1929.

O tema sobre a espiral estava diretamente relacionado com as preocupações que naquela época afetavam Le Corbusier: a utilização de novas técnicas ligadas aos processos reprodutivos e à ideia de um novo urbanismo. Assim partindo do pressuposto de ser necessário uma criação de novos espaços adequados à arte contemporânea, seria possível uma expansão do edifício e a sua construção em partes.¹¹⁴

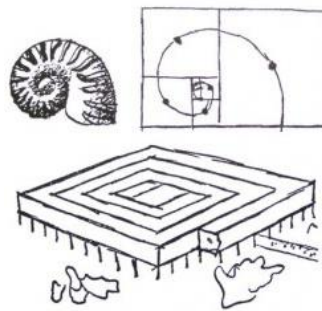
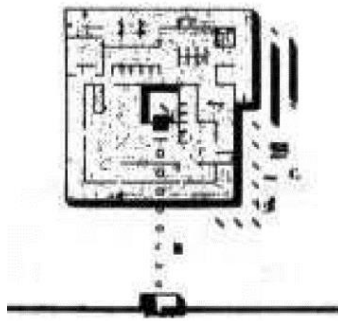
Este esquema foi desenvolvido e evoluído em estudos posteriores, para o Museu de Arte Contemporânea de Paris e para o Museu de Crescimento Ilimitado em 1931, com a exceção de que, ao contrário dos estudos realizados para o Museu de Genebra, estas novas soluções continham apenas um piso único sobre pilotis.¹¹⁵ No Museu de Arte Contemporânea de Paris, embora Le Corbusier se tenha servido da representação da espiral, o espaço interior é organizado de uma forma muito menos rígida que o anterior, que como foi referido, ainda abordava o conceito das galerias tradicionais. Já no Museu do Crescimento Ilimitado, a proposta aponta novamente para as salas em sequência, onde de uma forma modular poderiam ir sendo acrescentadas salas na medida em que os recursos financeiros estivessem disponíveis.¹¹⁶

Nenhuma destas propostas foi realmente construída, tendo sido entendidas mais como um modelo de projeto do que propriamente, uma solução.

¹¹⁴ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 112 e 113.

¹¹⁵ BOESIGER, Willy, *Le corbusier*, GG, Barcelona, 1988, p. 227 a 237.

¹¹⁶ IDEM, p. 227 a 237.



38. Museu de Arte Contemporânea de Paris e Museu de Crescimento Ilimitado, 1931, Le Corbusier.

Também Mies Van der Rohe se mostra preocupado em criar um modelo para um museu moderno e, em 1942, idealiza o Museu para uma Cidade Pequena. O tema da organização do programa é a planta livre, e é totalmente conseguido num edifício que se afirmava como um objeto mínimo na paisagem urbana afastando-se conceptualmente de outros tipos, já estudados, como o *museu-palácio* ou o *museu-edifício urbano*.¹¹⁷

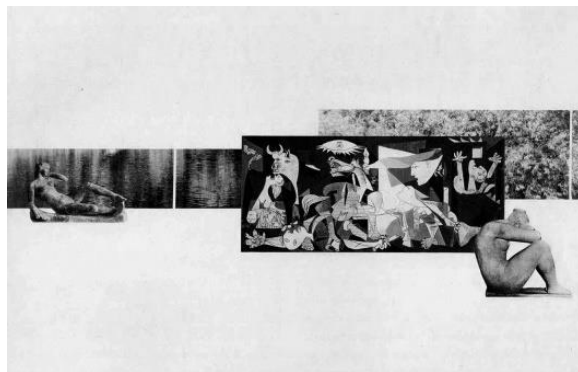
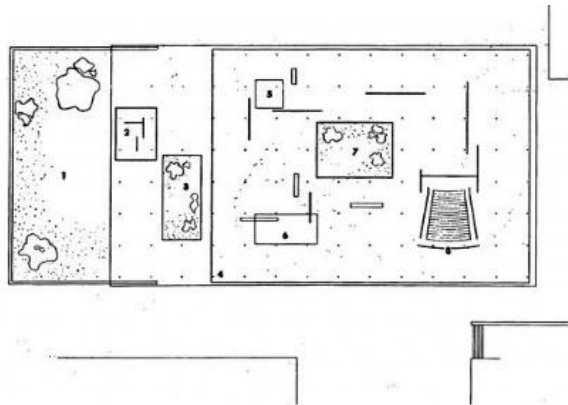
Mies não formula um modelo ligado à conceção clássica, como faz Le Corbusier, mas sim, um modelo onde associa à planta livre o programa e a função como elementos fundamentais de execução e expressão do edifício.¹¹⁸ Neste edifício identificam-se, portanto, os princípios e características do modernismo, designadamente “os cinco pontos da arquitetura” idealizados por Le Corbusier, que assentam essencialmente na organização de um espaço mais livre e flexível.

Este espaço é conseguido na configuração de um volume de um só piso, com cobertura plana suportada por elementos estruturais verticais; pelos muros e panos de paredes soltos; e pelos planos de fachada transparentes marcados por uma grelha de pilares. Esta estratégia estrutural resultou num espaço mais fluído que aborda não só uma organização mais livre dos espaços expositivos mas, também, da articulação dos volumes destinados a funções específicas como, o auditório ou os serviços.¹¹⁹

¹¹⁷ ZIMMERMAN, Claire, Mies van der Rohe: 1886-1969: a estrutura do espaço, Taschen, Lisboa, 2007, p. 73.

¹¹⁸ GUIMARÃES, Carlos, Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 113.

¹¹⁹ IDEM p. 118.



39. Museu para uma Cidade Pequena, 1942, Mies Van der Rohe.

Estes vão ser os modelos que vão ditar a nova conceção de museus do século XX e que influenciarão fortemente os modelos do século XXI.

A partir deste momento assistiremos à conceção de museus que cortam totalmente com os modelos do passado e outros que, contrariamente, se baseiam neles interpretando-os e adaptando-os a um novo tempo. Na realidade, como já se referenciou no capítulo anterior, vai haver uma total liberdade de criação que segue não só estas bases mas também uma realidade totalmente inovadora relativamente à introdução de novas estruturas e novos materiais, que se vai manifestar numa pluralidade de conceções que atualmente dificulta a nomeação de um conceito ideal de museu.

Não podemos deixar de referir o museu MOMA, em Nova Iorque, que foi o primeiro museu construído a ensaiar um esquema espacial organizado em planta livre, sugerindo um espaço mais flexível.¹²⁰ Contudo, devido a limitações construtivas, o seu interior é ainda definido por corredores e pátios passando-se depois a uma série de plantas livres com uma série de elementos móveis que definem a exposição da obra de arte.¹²¹

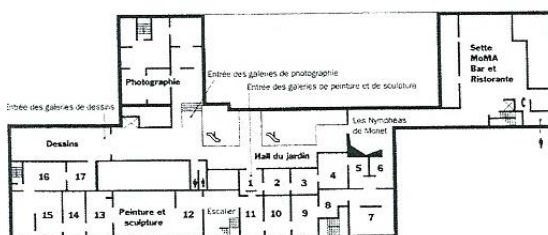
Este ideal de museu neutro e transparente constitui mais um desejo do que uma realidade apenas concretizado em ocasiões contadas, uma vez que, na maioria dos casos se verificaram pouco eficazes na abordagem dos espaços expositivos.¹²² Entre este tipo destacam-se pela transparência e planta totalmente livre, os já citados, Neue Nationalgalerie de Berlim de Mies van der Rohe, 1962-1968 e o Centro Georges Pompidou de Paris de 1972-1977 de

¹²⁰ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 111.

¹²¹ RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1999, p. 228.

¹²² MONTANER, Josep Maria, *Museus para o século XXI*, editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003, p. 9.

Piano e Rogers. É de notar que a maioria dos exemplos realizados no modernismo não seguiram este modelo extremo.



40. Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1939, Goodwin e Durrell Stone. Planta 2º piso.

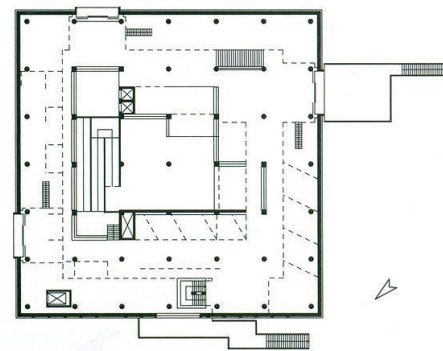


São também de referir os dois projetos que Le Corbusier desenvolveu, nos anos 50, seguindo a sua proposta ensaiada no Museu do Crescimento Ilimitado. O primeiro em 1956-1957, na Índia, para o museu de Ahmedabad e o segundo em 1957-1959, em Tóquio para o museu de Arte Ocidental. Contudo, a relação com o Museu do Crescimento Ilimitado é totalmente temática, uma vez que estes edifícios se traduziam numa configuração finita, deitando por terra a sua exploração sobre o museu infinito.¹²³

Ao museu Ahmedabad, acede-se através de rampas que fazem a distribuição para as galerias situadas em seu redor e os serviços agrupam-se em volumes no exterior. O museu de Arte Ocidental tem um esquema muito similar ao de Ahmedabad mas todos os serviços se situam no interior.¹²⁴

¹²³ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 119 e 120.

¹²⁴ RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1999, p. 230.



41. Museu de Ahmedabad, Índia, 1956-1957 e Museu de Arte Ocidental, Tóquio, 1957 – 1959. Le corbusier.

O museu Guggenheim de Nova Iorque, 1956-1959, é um exemplo que prima pela sua singularidade e pela invenção arquitetónica a partir de uma interpretação inovadora de referência histórica: o interior do Pantheon de Roma.¹²⁵

Contrariamente à atitude de Schinkel, que como vimos, utilizou no Altes Museum as referências clássicas numa relação quase mimética, a novidade aqui, é que Frank Lloyd Wright utiliza a referência clássica como material de base para a invenção e a criação de um outro novo espaço.¹²⁶

Importa também fazer referência à ampliação do museu Staatsgalerie de James Stirling, (1979-1984), um exemplo incontornável e já anteriormente mencionado, por ao contrário de Wright, adotar uma total recuperação do sistema tradicional tomando como referência tipológica o Altes Museum de Schinkel. Segundo Montaner, a grande diferença destes dois grandes museus situa-se essencialmente no espaço central, onde no museu tradicional é representado como um volume que trata uma rotunda com cúpula e na proposta de Stirling é representado como um vazio que desenha uma praça.¹²⁷

O museu Guggenheim de Nova Iorque assume uma forma orgânica que rompe completamente com a malha urbana, mas não é só o exterior que surpreende. Programaticamente, acontece uma outra novidade que se prende com a transferência da importância das salas e dos espaços expositivos para o percurso que, até aqui, apesar de ser um elemento importante na definição de qualquer tipologia arquitetónica, não era um elemento de visibilidade formal na tipologia museológica. Aqui, o elemento mais importante do edifício é o

¹²⁵ Frank O. Gehry Museo Guggenheim Bilbao, The Solomon R. Guggenheim Foundation: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 1999, p. 35.

¹²⁶ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 118.

¹²⁷ MONTANER, Josep Maria, *Museos para el nuevo siglo*, editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1995, p. 10 e 11.

percurso que se manifesta formalmente, tanto no interior como no exterior, tornando-se o elemento estruturador e conceitual do edifício. Esta solução materializa-se numa planta centralizada e limitada por uma grande rampa em espiral, que associa simultaneamente percurso e exposição no seu grande espaço de piso contínuo e inclinado.

Este museu é, realmente, um exemplo de expressão arquitetónica, inovadora e pioneiro na exploração de um método criativo que inspirou a realização de uma nova forma e de um novo espaço que serviu de exemplo para muitas outras conceções posteriores.

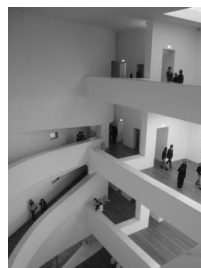
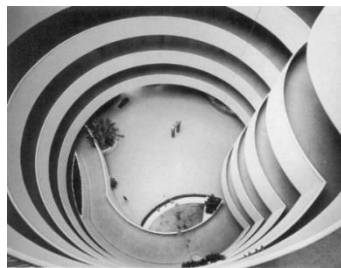
Contudo, esta solução singular que aborda o percurso como elemento principal e expressivo do edifício, foi também já na transição para o século XXI, uma vez mais, explorada por Álvaro Siza no museu contemporâneo: Iberê Camargo. É de notar que as posturas são diferentes, na medida que Frank Lloyd Wright não conseguiu um esquema programático eficaz, tendo investido as suas forças, mais na dimensão expressiva e poética do que na função, que apesar de inovador e polémico e de se ter tornado num marco da arquitetura moderna, recebeu várias críticas principalmente no que dizia respeito à organização dos espaços expositivos.

O conceito de sala unitária concretizado num percurso expositivo suscitou duras críticas que puseram em causa toda a conceção da solução, uma vez que, o piso e as paredes inclinadas dificultavam a organização das obras a expor. Para além disso, algumas áreas de serviços destinadas à administração e preparação para a exposição também não tinham sido salvaguardadas.¹²⁸

¹²⁸ RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1999, p. 242.

Contudo, pela grande popularidade do museu até aos dias de hoje, podemos dizer que aqui, outros valores venceram a função. Já no caso do Museu Iberê Camargo, a expressão e a função são totalmente conseguidas.

Contrariamente, ao que acontece no Guggenheim, aqui, o percurso expressivo, definidor da obra no conceito e na estrutura, encontra-se pontualmente separado das salas de exposição. As salas são salvaguardadas e limitadas como se fossem algo precioso enquanto o percurso faz as honras da casa, ao receber e conduzir o visitante até às salas de exposição que se dispõem sequencialmente por entre um percurso mais contido, silencioso, que no fundo existe sempre ligado ao percurso que se assume expressivamente e que se projeta para fora do edifício. Este percurso ora existe no interior, ora existe no exterior, definindo diferentes espaços que acontecem no seu devido lugar, com a sua devida função.



42. Museu Guggenheim de Nova Iorque, 1956-1959, de Frank Lloyd Wright e Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 1998-2008, de Álvaro Siza.

Estes dois conceitos, que abordam a neutralidade e transparência de Mies ou a complexidade e opacidade de Le Corbusier, associados a uma organização de espaço flexível ou fragmentado, têm sido sucessivamente e inovadoramente explorados no seu conceito, forma e programa. Este facto resultou numa pluralidade de conceitos muito rica onde atualmente nos é muito difícil encontrar ou definir um conceito ideal de museu. Como afirma

Montaner de forma bastante sintética, hoje podemos resumir os museus a duas posições tipológicas: o museu de forma orgânica e irrepetível, monumental e específica, e o museu entendido como contêiner ou caixa polifuncional e neutra aperfeiçoável e repetível.¹²⁹ Poderíamos nomear, portanto, um sem fim de exemplos, contudo, por nos ser impossível uma análise tão extensa concluímos este capítulo a partir dos modelos solucionados e dos exemplos já abordados que são, apesar de tudo, suficientes para se proceder à análise dos museus de Álvaro Siza.

Concluimos, portanto, com este estudo, que os espaços expositivos são a maioria das vezes o elemento que mais se destaca e que melhor define o edifício museológico na sua forma e conceito, deixando que o percurso exista como elemento estruturador do programa, garantindo de uma forma estratégica e esquemática a sua eficácia e funcionalidade. Destacamos então, como já tínhamos mencionado anteriormente no museu clássico, que o percurso funciona na maioria das vezes como um meio ou um importante instrumento que define uma organização espacial que está diretamente relacionada com o espaço expositivo e com a contemplação da obra de arte.

Contudo, em raras exceções, este percurso que se revela modesto e silencioso por entre os espaços, pode-se transformar também em conceito de arquitetura, na medida em que exposição e percurso “gritam” de igual forma. Esta dualidade verificou-se, obviamente nos dois museus anteriormente analisados, onde concluímos que o percurso se impõe desde o exterior do edifício, o que quer dizer que mesmo antes de se entrar no museu, o visitante já “conhece” o caminho que vai percorrer. O percurso não aparece, portanto,

¹²⁹ MONTANER, Josep Maria, *Museus para o século XXI*, editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003, p. 10.

como um elemento orientador indefinido e intuitivo mas, como um itinerário imposto que parte de uma imposição formal e visual do edifício, mantendo o visitante não só atento à exposição de arte que vai contemplar, mas também, ao caminho que vai ter de percorrer até ao final da exposição.

É com esta “exaltação” poética do percurso, enquanto conceito de projeto, que passamos à análise dos museus de Álvaro Siza.

Os Museus de Álvaro Siza

“Nunca construí um museu para pintura e escultura antigas. O que fiz foram sobretudo museus de arte contemporânea. (...)

Sempre desenho espaços como soluções precisas para um objetivo específico.

(...) Mas, ao desenhar um museu, não vou tão longe a ponto de conceber espaços tendo em mente estas ou aquelas ideias sobre arte contemporânea.

(...) Tento criar espaços abertos a tudo. Não creio que seja possível ou responsável um arquiteto controlar o conteúdo de um edifício público. O que procuro é um espaço que possa criar um balanço com todas as manifestações artísticas ou sociais em que se possa pensar. Não é assim tão diferente de quando desenho para outros programas. Além disso, o modo como (...) vemos a arte é uma coisa que muda com o tempo. (...) Temos de manter uma dada distância, isto é, uma espécie de abertura, sem limitações. Esta é uma forma de não deixar as análises do conteúdo limitarem as possibilidades da arquitetura e de garantir também uma outra vida para a arquitetura sempre que as circunstâncias mudam.”¹

Na obra de Álvaro Siza podemos contar com um número considerável de projetos que abordam a tipologia museológica.

Num estudo feito à obra do arquiteto, identificaram-se dezanove projetos para museus, dez deles construídos e nove por construir, sendo que, nove deles foram projetados para Portugal e dez projetados para outros países.*

¹ Fundação de Serralves, Álvaro Siza: *expor=on display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 373 e 374.

* Ver cronologia em anexo: Museus construídos e não construídos.

É de notar que na entrevista realizada ao arquiteto Álvaro Siza foi-nos informada a existência de mais dois museus atualmente em construção, um em Taiwan e outro em Xangai, dos quais não foi possível obter qualquer informação.

Entre os projetos portugueses, cinco encontram-se construídos, designadamente a Fundação de Serralves no Porto, o *Atelier* – Museu Júlio Pomar em Lisboa, a Fundação Nadir Afonso em Chaves, a Oficina de Arte Manuel Cargaleiro no Seixal, e a Sede do Museu de Escultura em Santo Tirso. Os restantes edifícios não foram construídos, por diversas razões de entre as quais políticas e económicas, como é o caso da Fundação Cargaleiro 1², e da Fundação Cargaleiro 2³. Identificou-se ainda um projeto que aguarda condições favoráveis à sua construção. Referimos a Casa de Cinema Manoel de Oliveira, que aguarda a obtenção de fundos comunitários para que se possa proceder à sua construção.⁴

Quanto aos museus projetados para o estrangeiro, cinco estão construídos, quatro não foram construídos e um encontra-se, neste momento, em construção. Entre os construídos, identifica-se o Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela; o Museu para Escultura e Arquitetura, em Hombroich; a Fundação Ibêre Camargo, em Porto Alegre; e o Museu Mimesis, em Paju Book. Encontra-se ainda em construção, o Museu Chinês do Desenho, em Hangzhou. Entre os museus não construídos, importa referir os projetos do Museu para Dois Picasso em Madrid, o Museu de Arte Contemporânea em Helsínquia, a Villa J. Paul Betty em Malibu, a Fundação Eugénio Granel em Santiago de Compostela, e a ampliação e restauro do museu Stedelijk em Amesterdão.

² Câmara Municipal de Lisboa 2013. Documento consultada no site:

<http://www.am-lisboa.pt/documentos/1404402354L3uMI8vj5Wk45MG1.pdf>

³ Jornal de Notícias, do dia 14/03/2008. Notícia retirada do site:

<http://www.jn.pt/404.html?aspxerrorpath=/404.aspx>

⁴ Diário de Notícias do dia 17/01/2016. Notícia retirada do site:

<http://www.dn.pt/artes/interior/serralves-continua-a-espera-de-fundos-para-construir-casa-do-cinema-manoel-de-oliveira-4984291.html>

É, ainda, de referir a existência de outros projetos e obras que abordam o programa expositivo, que ajudam na leitura e compreensão da obra de Álvaro Siza e do objeto de estudo em questão, mas que não se inserem na tipologia escolhida para esta análise. Tendo conta o exposto, estas obras foram mencionadas na cronologia como referência à base de pesquisa e de estudo desta dissertação de mestrado.

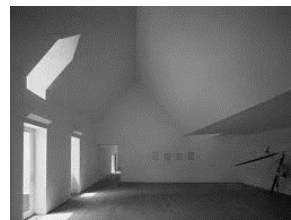
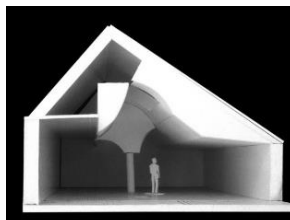
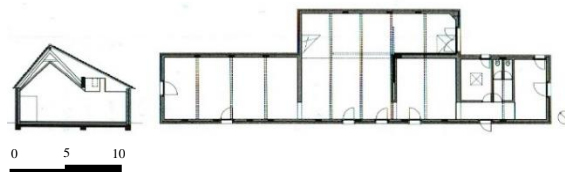
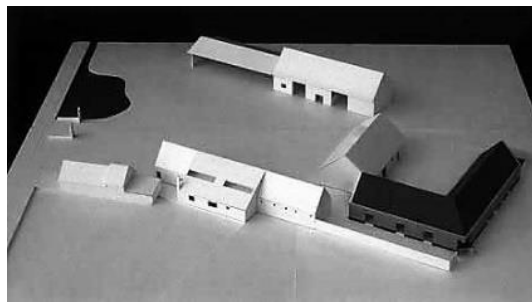
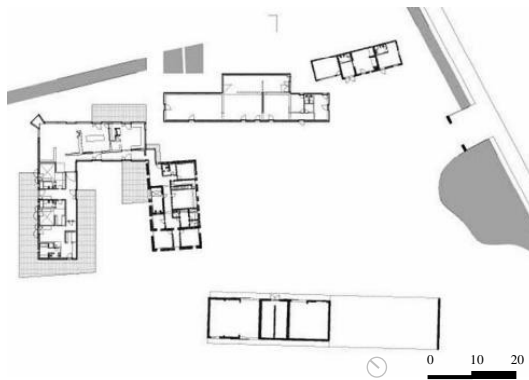
A título de exemplo das diferentes tipologias mencionadas encontraram-se espaços expositivos particulares, projetados para encomendas particulares, como é o caso da casa Midellen-Dupont, de 1995 – 2001 em Oudenberg, na Bélgica e da casa Armanda Passos, de 2002 – 2007, no Porto.

A casa Midellen-Dupont trata-se de uma recuperação de uma casa agrícola pré-existente, que se dividia e organizava em vários volumes pousados e articulados sobre uma grande planície. Neste projeto complexo trataram-se três programas de arquitetura totalmente diferentes, a habitação, a atividade agrícola e a galeria de arte. Foram recuperadas três construções existentes e acrescentada uma nova construção para a residência.⁵

Entre o conjunto dos três edifícios recuperados um foi destinado, pela proprietária que é colecionadora de arte, ao acolhimento de exposições, tendo sido interiormente renovado e transformado num espaço único, onde o reflexo da luz zenital em combinação com uma coluna solitária expressam a identidade do espaço, criando uma espacialidade e atmosfera singulares.⁶

⁵ Fundação de Serralves, Álvaro Siza: *expor=on display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 225.

⁶ "Álvaro Siza 1958 - 2000", *El croquis*, nº 68/69+95, p. 100 à 110.

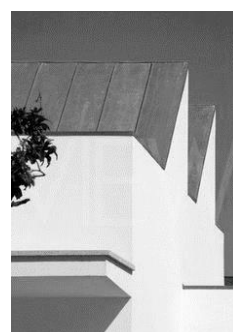
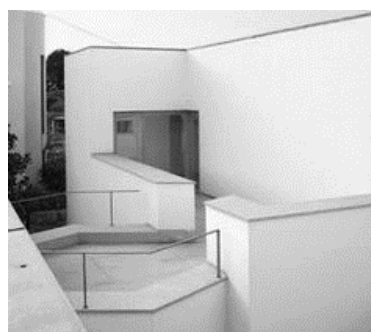
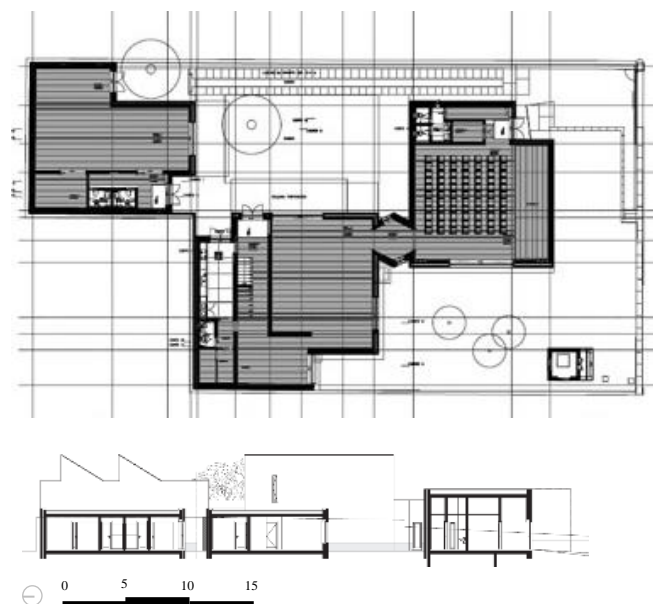


Casa Midellen-Dupont, Oudenberg, Bélgica. 1995 – 2001.

A casa Armanda Passos é constituída também por três volumes, dois deles interligados através de um pequeno átrio de transição hexagonal, e um outro independente, mas situado muito próximo destes. Estes três corpos são articulados de forma a definir dois pátios ajardinados, pontuados pelas árvores existentes, surgindo ainda um jardim entre o muro limite do passeio da avenida e a frente construída.⁷ Nos volumes interligados funcionam a habitação em dois pisos com ligação a uma sala polivalente, e no volume que se encontra próximo funciona um *atelier* com luz zenital e pé direito duplo. Este *atelier* apresenta duas inclinações na cobertura, os chamados “cheide”, que lhe conferem uma particular dinâmica e uma luminosidade. Explora-se uma entrada de luz orientada a Norte, que tem como objetivo controlar a luz interior evitando a entrada de luz direta que seria desajustada e prejudicial para a manutenção das obras de arte. O *atelier* explora ainda uma solução de pé-direito duplo fundada na necessidade da cliente, que é pintora, realizar trabalhos de grandes dimensões.⁸

⁷ "Álvaro Siza 1958-2000", El croquis, nº 68/69+95, p. 201 à 209.

⁸ Últimas Reportagens FG+SG, 2004-2009. Consultada no site: <http://ultimasreportagens.com/armandapassos/teste%201.htm>



Casa Armanda Passos, Porto, 2002 – 2007.

Relativamente às restantes obras mencionadas na cronologia como referências ao espaço expositivo, mas cujo propósito que justificou a sua construção não foi especificamente o da arte, temos o caso do Pavilhão de Portugal projetado e construído no contexto da realização da Expo 98 em Lisboa de 1995-1998; o edifício Revigrés, em Águeda, de 1993-1997; a Dimensione Fuoco, San dona di Piava, em Itália, de 1993; o Pavilhão de Portugal para a Expo 2000, em Hannover, na Alemanha, de 1999-2000; o Pavilhão da Serpentine Gallery, em Londres, Inglaterra de 2005-2006; o Pavilhão Anayang, na Coreia do Sul, de 2005-2006; e o Pavilhão de São Paulo, para a X Bienal Arquitetura de São Paulo em 2011.

É, ainda, de referir que, à exceção do edifício para a Expo 98, do edifício Revigrés, da Dimensione Fuoco e do Pavilhão Anayang, os restantes projetos foram realizados em parceria com o arquiteto Eduardo Souto de Moura, tratando-se de construções temporárias que permitiram a montagem e a desmontagem dos edifícios *in situ*. Referimo-nos ao Pavilhão de Portugal para a Expo 2000, em Hannover, onde a cobertura ondulada foi feita em tela sintética dupla e as fachadas revestidas a cortiça⁹; do Pavilhão da Serpentine Gallery, construído a partir de uma estrutura em madeira cruzada¹⁰; e do Pavilhão de São Paulo¹¹, construído em pladur de exteriores. Apenas, o Pavilhão de Portugal para a Expo 2000, foi novamente montado encontrando-se em funcionamento em Coimbra¹².

⁹ Fundação de Serralves, *Álvaro Siza : expor=on display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 253.

¹⁰ IDEM, 339.

¹¹ Jornal Público do dia 26/03/2013. Notícia retirada do site:
<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/pavilhao-de-siza-e-souto-de-moura-vai-mostrar-100-projectos-portugueses-em-sao-paulo-1589204>

¹² Fundação de Serralves, *Álvaro Siza: expor=on display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 253.

Entre os edifícios construídos, não temporários, temos o Pavilhão de Portugal em Lisboa, o qual, após o encerramento da exposição, esteve desocupado durante dezassete anos. Foram realizados esforços para a sua reutilização, tendo-se equacionado duas hipóteses distintas de ocupação: poder albergar instituições do governo (que não agradava ao arquiteto) ou transformar-se num centro cultural. Houve ainda a possibilidade do edifício albergar a coleção de Arte do empresário e grande colecionador Joe Berardo, mas todas estas possibilidades foram revogadas.¹³ Finalmente, em 2015, o edifício foi entregue à Universidade de Lisboa, que ficou responsável pela sua manutenção e que pretende transformar o espaço mantendo a sua vocação expositiva e cultural, com o principal objetivo de divulgar e promover o conhecimento desenvolvido pela Universidade de Lisboa. O espaço conta com serviços da Universidade de Lisboa, com um espaço expositivo, espaços para ensino, prevendo-se ainda a construção de um auditório.¹⁴ É de salientar que o arquiteto Álvaro Siza esperava que o espaço voltasse a ser novamente espaço expositivo quando fosse decidida a sua reutilização.¹⁵

Outros edifícios construídos, nos quais se destaca a componente expositiva são o caso do edifício Revigrés que se encontra em atividade e que contém uma ampla sala de exposição; do edifício Dimensione Fuoco, que não foi totalmente concluído, mas que albergaria um laboratório de experimentação de pintura sobre vidro e, consequentemente, uma sala de

¹³ Jornal de negócios do dia, 31/05/2013. Notícia retirada do site: http://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/siza_vieira_a_solucao_mais_logica_seria_demolir_o_pavilhao_de_portugal.html

¹⁴ Jornal Público do dia, 28/05/2015. Notícia retirada do site: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/estado-entrega-pavilhao-de-portugal-a-universidade-de-lisboa-1697236>

¹⁵ Fundação de Serralves, *Álvaro Siza: expor=on display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 209.

exposições temporárias; e o Pavilhão Anayang que tem uma grande sala multiusos, mas que não pretende limitar-se apenas à exposição de arte.

É de salientar, uma vez mais, que o foco do trabalho de investigação desenvolvido incide especificamente sobre museus, pelo que, não se aprofundaram as obras que apesar de incluírem uma componente expositiva, não são museus.

Numa tentativa de desenvolver um conhecimento mais profundo da obra museológica do arquiteto Álvaro Siza, foi realizada uma análise interpretativa dos seus museus através da concretização de vários esquemas que se podem juntar em anexo. Esta análise esquematiza-se segundo uma matriz na qual se aborda a **Inserção Urbana**, a **Tipologia** e o **Percurso**. *

Inserção Urbana

Em relação ao tema da Inserção Urbana identificaram-se duas opções diferentes de projeto. Uma define-se pelo edifício que constrói **frente de rua**, e que se desenha em conformidade com a malha urbana participando de uma forma direta e dinâmica com a cidade, e a outra define-se pelo edifício inserido num **espaço verde**, que na maioria das vezes não participa diretamente na construção da frente urbana, inserindo-se numa atmosfera mais tranquila gozando de uma relativa autonomia relativamente à malha urbana envolvente.

Relativamente aos edifícios que constroem **frente de rua** verificaram-se, o Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, de 1988-1993, em Espanha, que foi o primeiro museu desenhado por Álvaro Siza, e que se insere numa zona histórica, num conjunto de edifícios de diferentes escalas e significados. A Fundação Cargaleiro 1, de 1993, que se insere num

quarteirão numa zona central de Lisboa, com grande densidade urbana. O Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia, também de 1993, que pretendia manter uma dualidade de reação entre rua e parque. A Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, de 1998-2008, que apesar de se situar numa zona de expansão da cidade e de conviver com uma imensa paisagem natural, desenha uma grande avenida bastante movimentada. A Fundação Eugénio Granell, de 1994, que se situa no lado oposto do mesmo jardim conventual que limita o Centro de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, desenha de igual modo uma rua. Também a ampliação do Museu Stedelijk, Amsterdão, 1995, que foi um projeto de ampliação de uma pré-existência, um edifício do século XIX, participa na construção do desenho e perfil de uma avenida. O *Atelier* – Museu Júlio Pomar em Lisboa, na medida em que se trata da recuperação de um armazém inserido num quarteirão desenhado por um conjunto de edifícios de carácter doméstico, que foi adaptado a um museu e que também limita uma rua estreita.¹⁶ Ainda a sede para o Museu da Escultura de Santo Tirso, que se trata de uma ampliação de um edifício conventual e que de uma forma análoga ao Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela também se encontra inserida numa zona histórica numa relação direta com a rua. Por fim, refere-se o Museu Mimesis, 2006-2010, elaborado em parceria com o arquiteto Carlos Castanheira, que se encontra inserido num pequeno quarteirão da cidade de Paju Book, desenhando a frente de uma avenida.

No que diz respeito, aos edifícios situados em **zonas verdes**, uns encontram-se inseridos em parques limitados por muros, que se fecham para

¹⁶ Fundação de Serralves, Álvaro Siza: *expor=on display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 332.

a cidade, e outros encontram-se em espaços ajardinados que comunicam com a cidade criando pretexto e motivo para a criação de novos percursos e ligações. Dentro do conjunto de museus inseridos em parques destacamos, o Museu de Serralves, Porto de 1991-1999. São, ainda, de salientar o Museu para a Escultura e Arquitetura, Alemanha, de 1995-2008, realizado em parceria com o arquiteto alemão, Rudolf Finsterwalder; a Fundação Cargaleiro 2, do Seixal, 2000, projeto que não foi construído mas que seria inserido na Quinta da Saudade e que se previa transformar em parque da cidade; a Casa do Cinema Manoel de Oliveira, ainda não edificada mas com projeto para o parque de Serralves; a Oficina de Artes Manuel Cargaleiro, 2010-2014, no Seixal, projetada para a Quinta da Fidalga; e o Museu Chinês do Desenho, 2012, que foi projetado para um campus e que se encontra ainda em construção;¹⁷

Do conjunto de museus que se encontram inseridos em espaços ajardinados, identificamos apenas o museu para Dois Picasso, de 1992, o qual se encontra num jardim público, a Villa J. Guetty, projeto que realizado juntamente com Peter Testa na Califórnia, em 1993, também ele inserido “(...) *num jardim bellissimo que vai até ao mar*”¹⁸. Também o Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia, 1993, Finlândia, projetado em parceria com o arquiteto Eduardo Souto de Moura*, para além de se relacionar diretamente com a rua, também pretende ao mesmo tempo relacionar-se com um parque e “*assume a ausência do sistema rodoviário e as alterações na rede ferroviária*

¹⁷ Álvaro Siza, 2008 – 2013, El Croquis nº 168/169, p.304.

¹⁸ Fundação de Serralves, Álvaro Siza: *expor=on display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 165.

*como oportunidade e objetivo de fazer uma continuidade com a área do parque, formando um conjunto orgânico do museu”*¹⁹.

Tipologia

Uma vez organizado o conjunto de museus projetados por Álvaro Siza relativamente à lógica de inserção urbana procuramos, num segundo momento, organizar o referido conjunto relativamente à tipologia de solução tendo identificados quatro tipos o que designamos por: **solução linear**, **solução compacta**, **solução compacta com pátio/praza de entrada**, e **solução compacta com pátio/praza interior**.

Dentro da **solução linear** identificamos o Museu para Dois Picasso, a Fundação Nadir Afonso e a sede para o Museu da Escultura de Santo Tirso, na medida em que são soluções que se estendem no terreno e que se organizam programaticamente a partir de um esquema linear. Curiosamente, são soluções próximas no que se refere à escala e à forma.

No que concerne à **solução compacta**, identificamos o Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia, a Fundação Eugénio Granel de Santiago de Compostela, a ampliação do Museu Stedelijk, em Amesterdão, o *Atelier* – Museu Júlio Pomar, e a Oficina de Arte Manuel Cargaleiro.

Na **solução compacta com praça/pátio de entrada**, inserem-se a Fundação Cargaleiro 1, em Lisboa, a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e o museu Mimesis, na Coreia do Sul. Nestas soluções, identifica-se como denominador comum a realização de uma entrada através de um espaço

¹⁹ CASTANHEIRA, Carlos e POITU, Chiara, As cidades de Álvaro Siza, 1ª Edição, Lisboa: Figueirinhas, 2001 - Museu de arte contemporânea, Helsínquia, 1992, memória descritiva.

* É de ressaltar que, mais tarde, o arquiteto Eduardo Souto de Moura projeta em Cascais a Casa das Histórias, 2005-2009, um edifício aparentemente influenciado por este museu.

exterior, que pode ser definido como uma praça ou como um pátio. No caso da Fundação Cargaleiro e da Fundação Iberê Camargo o átrio de entrada é limitado pelo próprio edifício criando um espaço que pode também ser considerado uma praça devido às suas dimensões. Relativamente ao museu Mimesis, a solução da entrada parece estar associada a um pátio. Este pátio, apesar de não ser fechado, considera-se pátio interior uma vez que a sua forma contida e o seu pavimento ajardinado dão-lhe um carácter mais privado. Também a localização da entrada numa das extremidades do pátio, e a forma como se acede a esta através de um percurso que se desenha por entre o espaço ajardinado envolvente, contribui para uma função mais particular deste espaço, parecendo definir claramente a ideia de um pátio.

Na **solução compacta com pátio/praça interior** inserem-se por fim, o Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, o Museu de Serralves no Porto, a Villa J. Getty em Malibu, o Museu para a Escultura e a Arquitetura de Hombroich, a Fundação Cargaleiro 2 do Seixal, e o Museu Chines do Desenho em Hangzhou.

Neste caso constata-se que a maioria das soluções definem um pátio fechado e limitado pelo edifício, com a exceção da Fundação de Serralves e do Museu para a Arquitetura e Escultura de Hombroich, nos quais se explora uma solução de pátio aberto. Este espaço permite outras possibilidades de acesso e de relação privilegiada com a envolvente.

Percurso. Acesso ao edifício.

Relativamente ao **Percurso**, constatou-se a existência de soluções distintas que nos levaram a desdobrar a análise distinguindo, o **acesso à entrada no Museu** e o **acesso ao Espaço Expositivo**. No que se refere ao

percurso de acesso à entrada no museu identificou-se o recurso a quatro dispositivos de ligação distintos: **uma rampa de acesso, um percurso exterior de ligação, uma escada e um acesso direto** realizado através de uma rua/prça. Paralelamente ao exposto, verificou-se ainda como solução transversal a todos os museus a criação de **um espaço de receção e de transição entre o exterior e o interior do edifício**, concretizado **através de um átrio ou através de uma praça**.

A análise realizada permite-nos sustentar a afirmação de que a maioria dos museus em estudo utiliza como solução de acesso à entrada no edifício, um elemento de ligação, (percurso, rampa ou escada) associado um espaço de transição, (átrio, pátio ou praça).

Dentro do conjunto de soluções que resolvem o percurso de acesso através de uma rampa identificamos, o Centro de Arte contemporânea de Santiago de Compostela, o Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia, a Villa J. Getty, a Fundação Iberê Camargo, e a Fundação Nadir Afonso.

Naturalmente, dentro destas soluções o espaço de transição varia de projeto para projeto de acordo com a sua natureza e especificidade. Relativamente ao Centro de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela podemos afirmar que o edifício limita uma rua, mas que o seu acesso está longe de ser feito de uma forma direta. Explora-se uma diferença de nível entre a rua e a entrada no edifício que se resolve a partir de uma rampa “esculpida” no próprio edifício e que termina num átrio que desenha a entrada fazendo a transição entre o exterior e o interior do edifício. Contrariamente ao que acontece em Santiago de Compostela, o Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia explora uma solução de rampa exterior de acesso que termina num espaço de transição mais amplo que se considera uma praça e que encaminha

o visitante para a entrada, também ela escavada no próprio edifício. Na Villa J. Getty, o acesso ao museu faz-se a partir de uma rampa exterior que dá acesso ao grande pátio central. A Fundação Iberê Camargo também resolve o acesso ao edifício através de uma rampa. Embora a sua inclinação seja muito menos acentuada que as anteriores, desenha um percurso limitado pelo volume horizontal do edifício de um lado e pela via pelo outro. Este percurso termina num espaço de transição próprio que se considerou uma praça parcialmente limitada pelos “braços” das rampas interiores do edifício que marcam a entrada do edifício e transmitem uma mensagem de acolhimento. Na Fundação Nadir Afonso foi explorado um esquema de rampas em ziguezague, idêntico ao do Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia, que para além de necessárias para vencer uma cota mais elevada, criam um acontecimento singular que afirma e que dignifica o acesso à entrada no museu. Estas rampas terminam como que num patamar de uma das rampas que se transforma num átrio de acesso e que faz a transição para o interior do edifício. Contrariamente ao observado nos restantes edifícios, esta entrada não é coberta.

Do conjunto de dispositivos explorados como marcação e afirmação da entrada identificamos a escada. No conjunto de projetos analisados podemos constatar o recurso a este dispositivo em duas obras. Referimo-nos ao Centro de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, como vimos anteriormente e na Sede para o Museu de Escultura de Santo Tirso.

No Centro de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela a escada é uma das alternativas de acesso, uma vez que também existe uma rampa, situando-se no lado oposto à rampa e é uma escada exterior ao edifício que também dá acesso a uma praça que faz transição para um jardim conventual que se situa nas traseiras do museu. A Sede para o Museu de

Escultura de Santo Tirso é uma ampliação de um Museu já existente que faz parte de um convento, estando situado numa ala deste com carácter de galeria ou corredor. A ampliação faz ligação direta a esta galeria que se encontra numa cota superior relativamente ao piso do rés-do-chão do convento. A escada de acesso ao museu vence a diferença de cota entre a praça do convento e um pequeno átrio de entrada que por sua vez faz a transição para o interior do edifício. Também é possível um acesso à entrada a partir da rua que o novo edifício limita.

O acesso à entrada do museu é feita a partir de um percurso exterior de ligação numa solução análoga à maioria das soluções adotadas em museus situados em espaços verdes, como é o caso do Museu para dois Picasso, da Fundação de Serralves e da Fundação Cargaleiro 2.

O Museu para Dois Picasso está longe de ser acessível de uma forma direta pois implica o atravessamento de um jardim público subdividido e implica vencer uma diferença de cota, só depois se acede à entrada do edifício, que se encontra situada mais à frente no limite do denominado, parque Oeste.²⁰

O Museu de Serralves, contrariamente ao museu anterior, não se situa num jardim de carácter público e aberto à cidade, mas sim dentro de um parque. Relativamente ao acesso, este também não é direto e faz-se a partir do ponto mais alto do terreno, através de um percurso extenso marcado por um muro que dobra e cria uma pala de proteção em consola.

A Fundação Cargaleiro 2 foi também projetada para um parque, neste caso uma quinta que se pretendia transformar em parque da cidade, se o museu tivesse sido construído. O acesso à sua entrada é igualmente feito através de

²⁰ CASTANHEIRA, Carlos e POITU, Chiara, *As cidades de Álvaro Siza*, 1ª Edição, Lisboa: Figueirinhas, 2001, - Visiones per Madrid.

um percurso. A entrada para este percurso situa-se a Norte e segue diretamente para uma praça exterior que faz a transição para a entrada do edifício. Desta praça acede-se a uma escada e o percurso continua passando pelo restaurante e pela oficina de artes que se situam em volumes independentes que conformam um percurso exterior.

Observa-se, ainda, este tipo de solução em museus como o Centro de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, que apesar de não se tratar de um acesso principal à entrada, também permite um acesso à mesma através dos percursos do jardim conventual. Este percurso é possível através de uma praça a partir da qual se localizam os jardins que se desenvolvem até onde seria implantada a Fundação Granell. Por sua vez, o projeto para a Fundação Granell não implica outro tipo de percurso de acesso à entrada principal.

Também o Museu Mimesis, apesar de não estar inserido num parque ou num jardim de grandes dimensões, está rodeado por um pequeno jardim que o quarteirão onde está inserido lhe permitiu incluir. O percurso de acesso, apesar de se distanciar dos anteriores em termos de escala é aqui extremamente importante, pois resolve uma série de questões essenciais para o acesso ao edifício. Como já vimos anteriormente este museu contém um pátio aberto ajardinado que é limitado por um percurso. Este percurso é nada mais que um percurso de chegada ao museu, que começa no passeio do quarteirão e que bifurca para os dois extremos do edifício desenvolvendo-se em dois acessos, um mais direto onde se situa a entrada do museu, e outra mais distante onde se situa um terraço. Este percurso que bifurca para as extremidades do edifício cria no seu interior um espaço aberto que pelas suas características se considerou um pátio. O acesso ao interior do edifício é feito

diretamente através do percurso que acede à entrada, que é coberta e marcada pelo avanço do piso superior.

A utilização do termo, “acesso direto”, está relacionado com os edifícios que fazem a sua entrada à cota e em relação direta com a rua, ou cota aproximada da rua. Nestas circunstâncias identificamos duas soluções, o **acesso direto a partir de uma rua** e o **acesso direto através de uma praça**. Os edifícios nos quais se explora esta solução são edifícios que desenham uma frente de rua de onde se acede diretamente ao espaço interior. Fazem parte do conjunto de solução que explora esta tipologia de acesso, o Atelier Júlio Pomar, que se trata da reabilitação de um armazém antigo, que também desenha uma rua e que se acede à entrada através de uma porta, e a ampliação e reabilitação do Museu Stedelijk, que desenha uma frente de rua acedendo-se também diretamente à entrada do edifício.

Existe também dentro da mesma solução, um acesso direto que se faz através de uma praça muito bem definida, como se observou no Museu Chinês do Desenho. Este museu está inserido num campus e acede-se diretamente a partir da cota da rua, através de uma pequena ligação que se dilui rapidamente numa grande praça. Esta praça dá acesso ao museu e a duas ruas que distribuem para os restantes espaços do campus.

Também a Fundação Cargaleiro 1 tem uma solução parecida com a do museu Chinês do Desenho com a diferença de que a praça é limitada pelo próprio museu, mas ao mesmo tempo é aberta para o espaço público da cidade. Contudo, numa análise mais atenta, o objetivo do desenho deste espaço não parece ser o de criar um espaço regular e de estar, como acontece na praça de acesso ao museu chinês do desenho, mas sim um espaço com o objetivo de incentivo ao fluxo entre o museu e os vários espaços envolventes.

Percurso. Acesso ao espaço expositivo.

Dentro do tema do Acesso ao Espaço Expositivo identificamos três soluções, acesso ao espaço expositivo **a partir do próprio espaço, através de uma rampa de acesso** e **a partir de um eixo de ligação**.

O acesso aos espaços expositivos **a partir do próprio espaço**, ou seja, sem espaços de circulação, encontra-se em museus como a Fundação Nadir Afonso, a Fundação Cargaleiro 2, e o Museu Mimesis. Em todos estes museus as salas de exposição são acedidas através do próprio espaço expositivo, em esquema contínuo e sequencial.

O acesso ao espaço expositivo **através de uma rampa** verifica-se no Museu para Dois Picasso, no Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia, na Fundação Cargaleiro 1, na Fundação Granell, na ampliação para o Museu Stedelijk, na Fundação Iberê Camargo e, pontualmente, também se verifica no museu de Serralves.

O Museu para Dois Picasso contém apenas duas salas de exposição, que foram especificamente projetadas para duas obras do pintor Pablo Picasso: a conhecida pintura “Guernica” e a escultura “A mulher grávida”. O edifício é caracterizado por duas galerias em rampa que fazem o acesso às pequenas salas de exposição.

O Museu de arte contemporânea de Helsínquia soluciona para o seu átrio de entrada, uma rampa de acesso às salas de exposição que se desenha de forma bastante central no edifício. A Fundação Granell aborda uma solução de percurso em rampa, apresentando uma forma mais linear e menos central comparativamente ao museu anterior.

Dentro do mesmo tema, na ampliação do Museu Stedlijk, que se trata de um novo edifício projetado em continuação com uma pré-existência, também aborda uma solução em rampa, garantindo assim o acesso entre as salas expositivas dos dois edifícios.

Na Fundação Iberê Camargo e na Fundação Cargaleiro 1, apesar de terem contextos totalmente distintos, também se resolve o acesso às salas de exposição através de uma rampa absolutamente central. Nestes dois casos as rampas atingem uma maior importância e expressão na medida em que o arquiteto amplia o espaço, criando uma complexa continuidade visual a partir da criação de vãos.

Na solução em que se usa como acesso ao espaço expositivo um **eixo de ligação**, identificamos o Centro de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, a Fundação de Serralves, a Vila J. Paul Getty, o Museu para Escultura e Arquitetura, a Sede para o Museu de Escultura de Santo Tirso e o Museu Chinês do Desenho. Nestas soluções, o eixo de ligação é maioritariamente caracterizado por uma solução de corredor, limitado por duas paredes, mas também por um eixo de ligação que acontece de forma menos evidente e que se define através da manipulação do desenho do teto, criando alinhamentos e direções que de forma mais subtil e quase inconsciente têm um papel importante na orientação do visitante. Todas estas soluções contêm salas dispostas em sequência.

Iluminação: natural e artificial.

Depois da análise realizada aos museus de Álvaro Siza podemos afirmar que existe uma continuidade relativamente às soluções e técnicas de iluminação.

“A luz refletida, indirecta, difusa, parece-me a forma mais natural e mais próxima da luz do dia (...)”.

É o que sentimos sempre que se visita uma obra do arquiteto Álvaro Siza, a sensação do conforto da iluminação no interior do edifício que, na passagem natural da luz do exterior para a luz do interior do edifício, quase não se sente. Associado a esta solução de luz difusa há obviamente aberturas, às vezes, grandes aberturas nas quais se controla a intensidade de luz em certos pontos do edifício e se exploram relações entre interior e exterior excecionais. É “vulgar” a utilização de vãos, palas e “varandas” nos museus de Álvaro Siza. Vãos que se abrem totalmente para a paisagem e vãos que controlam a intensidade da luz no interior do edifício utilizando a proteção de palas ou de volumes que se projetam para o exterior criando varandas. Frequentemente, vemos salas de exposição iluminadas por um magnífico lanternim em consonância com vãos colocados em determinados pontos estratégicos explorando uma relação direta com o exterior tendo em conta que, para Álvaro Siza: *“abrir a janela é a ligação ao mundo.”*²¹

Relativamente à iluminação artificial, esta é usada no mesmo sentido de qualidade de luz difusa e indireta, havendo um grande esforço de controlo de luminosidade na transição entre os vários pisos que também recebem luz natural, e os pisos que só recebem luz artificial. Vê-se frequentemente a

²¹ Fundação de Serralves, Álvaro Siza: *expor=on display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 353.

utilização de sancas e especialmente a utilização da mesa invertida, que não é mais do que uma forma criada por Álvaro Siza, que se assemelha à forma de uma mesa suspensa no teto. Esta forma que se nota bastante densa no espaço, esconde todo o sistema mecânico de onde saem a luz natural e a luz artificial.

*“Estudei um processo metódico de estudar a luz (...) e os resultados vão beber à investigação realizada para o Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela (...) onde desenvolvi o conceito de “mesa invertida” para introduzir luz uniforme e indirecta nos espaços centrais. No museu de Serralves, a investigação foi levada mais longe, novos mecanismos inventados, técnicas de mediação alternativas exploradas e proporções expandidas aqui e compactas ali, num esforço para expandir a pesquisa sobre a luz e a sua particular articulação em espaços expositivos.”*²²

A análise feita aos museus de Álvaro Siza serviu de apoio à seleção dos casos de estudo que se vai aprofundar no capítulo seguinte. Os critérios de seleção utilizados tiveram a ver com a proximidade das obras que em certos pontos se relacionam com o mesmo conceito, e essencialmente com o carácter do percurso.

Desta análise resultaram como casos de estudo pertinentes a Fundação de Serralves e a Fundação Cargaleiro 2, por se tratarem de duas obras de grandes dimensões, construídas num contexto semelhante, e por abordarem um interessante esquema de percursos interiores e exteriores. A Fundação Iberê Camargo e a Fundação Cargaleiro 1, foram escolhidas pela aproximação

²² João Fernandes e Carlos Castanheira, “Abrir a janela é a ligação ao mundo”, in Fundação de Serralves, Álvaro Siza: expor=on display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 383.

do conceito uma vez que se tratam das únicas obras museológicas do arquiteto pensadas para a vertical. Também o esquema do percurso interior em rampa foi um ponto de interesse na seleção.

Por fim, a análise contempla ainda o Museu para dois Picasso que se considera uma obra de síntese, que consideramos particularmente relevante, na abordagem ao tema que se pretendeu estudar: o percurso e os dispositivos que lhe permitem ultrapassar o seu carácter estritamente funcional.

Antes de passarmos à análise dos museus selecionados queremos salientar que o objeto de estudo – o percurso – é um elemento arquitetónico que consideramos importantíssimo na identidade da arquitetura em geral e na poética de Álvaro Siza em particular.

Como o próprio arquiteto diz: “ (...) o carácter de uma obra tem a ver com a faculdade de memorizar ao longo de um percurso.”²³

É isso que vamos tentar perceber ao longo da análise aos casos de estudo através do percurso no espaço museológico e dos dispositivos que o complementam e dinamizam. Enunciaremos alguns deles.

Como afirma, Rudolf Arnheim, frequentemente a arquitetura orienta não só por intermédio de percursos mas, por meio do magnetismo de um alvo.²⁴ Podemos caracterizar várias situações que nos transmitem este tipo de sensação: uma cor forte ao fundo de um corredor, uma claraboia que marca uma entrada ou uma transição no trajeto, uma escultura que culmina no espaço etc. Todos são elementos magnéticos, que seduzem e que aceleram a vontade de percorrer o espaço sendo, por isso, vistos como uma “meta” a alcançar.

²³ João Fernandes e Carlos Castanheira, “Abrir a janela é a ligação ao mundo”, in Fundação de Serralves, Álvaro Siza: *expor=on display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 378.

²⁴ ARNHEIM, Rudolf, *A Dinâmica da Forma Arquitectónica*, Editorial Presença, p. 132.

Bruno Zevi confirma ainda, que se esta expectativa sobre o alcance de um determinado elemento magnético não for alcançado pode resultar numa experiência enfadonha e deprimente: “ (...) *um movimento sem motivo, e que não conduz a um ponto culminante, contradiz os nossos impulsos físicos: não é humanizado.*”²⁵

É de salientar também que da mesma forma, quando entramos num edifício e atravessamos um átrio, um pátio ou uma sala, o percurso está a ser intersectado por espaços diferentes. Assistimos aqui, não à dinâmica da perspetiva direta em relação a um alvo, como exemplificamos anteriormente, mas à dinâmica da transição e sucessão entre espaços. Neste caso a “fonte magnética” é a forma e a organização do próprio espaço que, ao contrário dos exemplos anteriores, não sugere uma aceleração do percurso mas sim, um convite a uma pausa.

A pausa ou “ (...) *o entrave temporário é conhecido nas artes como um forte incentivo para o movimento em frente. (...) o suspense deriva da suspensão temporária da ação. A superação de obstáculos intensifica a luta de quem anda ou corre para atingir o seu alvo.*”²⁶

Um portão por exemplo oferece uma abertura, uma continuidade para além da barreira de um muro mas, ao mesmo tempo, impõe-se no caminho como um obstáculo que pode desvendar, ou não, o que se passa para além do muro. Aqui a curiosidade surge e a vontade de avançar também.

Do mesmo modo, um percurso que não seja direto, que contenha sucessivos dispositivos magnéticos que incentivam ao movimento mas que não revele de imediato o destino por inteiro, intensifica ainda mais a

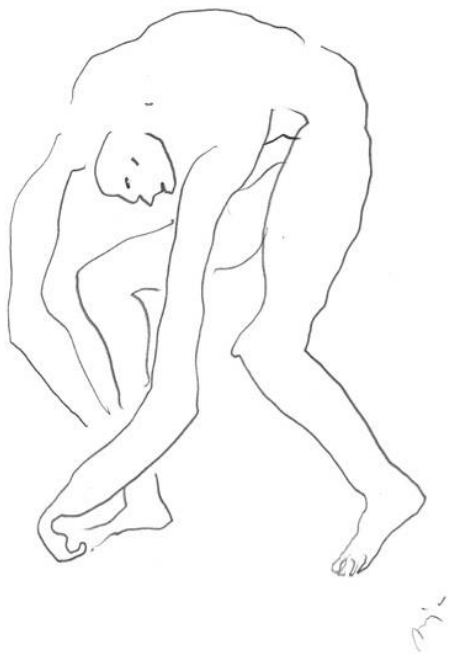
²⁵ ZEVI, Bruno, *Saber ver a arquitectura*, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 186.

²⁶ ARNHEIM, Rudolf, *A Dinâmica da Forma Arquitectónica*, Editorial Presença, p. 132.

curiosidade e a vontade de prosseguir. A sensação de surpresa é um meio muito poderoso nas relações dinâmicas da arquitetura, que sem dúvida, estimula o imprevisto e intensifica a vontade de desvendar o que subsiste por revelar.

Estes são exemplos, de alguns dos recursos e dispositivos que incentivam a expressão e a poética na arquitetura, que pretendemos aprofundar na análise ao percurso no espaço museológico na obra do arquiteto Álvaro Siza. Todavia, queremos salientar que esta ênfase da poética que associamos ao percurso na obra de Siza, é transversal a toda a sua obra, sendo que, tendo em conta o que cada tipologia permite explorar, o tema do percurso pode ser mais evidente numas tipologias do que noutras. Por isso, optamos pela tipologia museológica.

Capítulo III
Casos de estudo



Fundação de Serralves, Porto. 1991 – 1999.

A Fundação de Serralves foi estabelecida com o Decreto-Lei 240-A/89, de 27 de Julho, através de uma parceria entre o Estado e a sociedade civil, representada por cerca de 51 entidades provenientes dos sectores público e privado. Esta iniciativa surgiu na época de pós-revolução com o apoio de alguns movimentos que reclamavam para a cidade do Porto a criação de um espaço para a exibição de arte produzida à época. Concordando com os movimentos e reivindicações referidos, o estado e a então ministra da cultura Teresa Patrício Gouveia, adquiriram para este efeito, em Dezembro de 1986, a Quinta de Serralves.¹

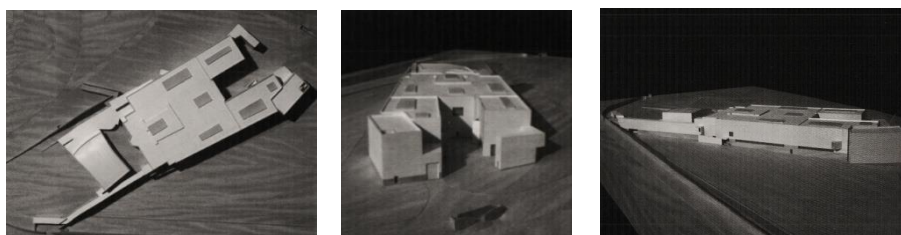
Quando adquirida, a Quinta de Serralves continha já a atual extensão de dezoito hectares e possuía uma quinta tradicional, jardins, matas e uma casa de reconhecido valor arquitetónico. O objetivo principal, para além de ser o de criar um espaço para a exposição de arte contemporânea, foi o de transformar a quinta num parque para a cidade. Por esta razão e uma vez que no imediato não se reuniram todas as condições necessárias, este espaço foi sendo aberto ao público de forma faseada. Numa primeira fase, em 1987, foi

¹ “A Fundação”, <http://www.serralves.pt>, 2016.

aberto ao público o parque, e a casa como local de exposições de arte moderna e contemporânea e numa segunda fase, em 1999, foi aberto o novo Museu de Arte Contemporânea de Serralves, desenhado pelo arquiteto Álvaro Siza.² Este museu foi financiado por fundos comunitários e fundos do PIDDAC.³

Museu e implantação

“O museu nasceu conformado no lugar, sensibilizado por ele, no sentido preciso com que a luz sensibiliza uma película fotográfica.”⁴



43. Maquete do museu.

O Museu de Arte Contemporânea de Serralves trata-se de um edifício construído de raiz, que se situa no parque de Serralves e que convive de uma forma íntima com um conjunto de pré-existências às quais se reconhece particular valor e interesse – referimo-nos à Casa de Serralves e aos espaços verdes envolventes. Este museu foi implantado no extremo Noroeste do parque de Serralves, num espaço com uma ligeira inclinação do terreno, que anteriormente teria sido ocupado por uma antiga horta e laranjal.⁵ Os motivos da escolha desta implantação justificam-se pela proximidade dos acessos e

² “A Casa de Serralves”, <http://www.serralves.pt>, 2016.

³ “A Fundação”, <http://www.serralves.pt>, 2016.

⁴ Raquel Henriques da Silva, “Museu de Serralves: da singularidade das coisas evidentes” in BARATA, Paulo Martins; SILVA, Raquel Henriques da, ALMEIDA, Bernardo Pinto de, Álvaro Siza – Museu de Serralves, 2001, p. 55.

⁵ BARRANHA, Helena Silva, *Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, p. 350. Tese de Doutoramento.

pelo facto de haver uma preocupação com a preservação dos espaços verdes mais importantes. Neste sítio, o museu estaria próximo da Avenida Marechal Gomes da Costa, onde se situa uma entrada de acesso ao parque, e também estaria próximo da rua D. João de Castro onde se veio a projetar a entrada principal de acesso ao museu. Inicialmente, a eliminação da antiga horta e laranjal não foi bem aceite contudo, mais tarde, percebeu-se que de facto este espaço continha uma vegetação mais recente e menos densa que as restantes e, que por isso, esta escolha teria sido positiva para evitar o abate de árvores mais antigas e de maior porte.⁶

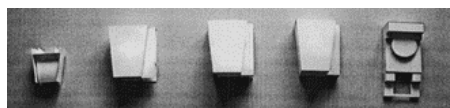
Este museu ficou longe de se concretizar de uma forma rápida e simples, tendo decorrido oito anos desde o início do projeto até à sua conclusão. Esta demora deveu-se à saída de Teresa Patrício Gouveia da Secretaria de Estado da Cultura e a outro tipo de decisões políticas que contrariavam as decisões políticas anteriormente tomadas.⁷

As hesitações políticas e as indefinições programáticas manifestaram-se de forma evidente no projeto do museu tendo sido realizados não um mas, três estudos prévios. A análise das soluções desenvolvidas em cada um dos referidos estudos permite identificar mudanças programáticas assinaláveis ao nível da dimensão do novo edifício.⁸ Como permanência constata-se, a presença do pátio, ainda que tímido na primeira proposta.

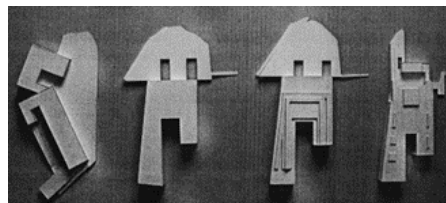
⁶ IDEM p. 339 e 351.

⁷ “Matéria-prima: Um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza”, documentos analisados na exposição sobre o arquivo de Álvaro Siza em Serralves, 2016.

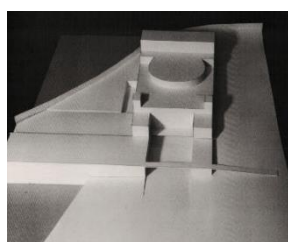
⁸ BARRANHA, Helena Silva, *Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, p. 347. Tese de Doutoramento.



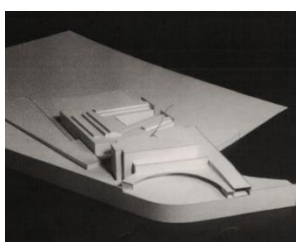
44. Evolução do conceito e da forma.



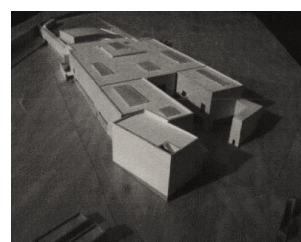
3.



1.



2.



4.

45. Maquetes de Estudos Prévios.

Só em 1996, o edifício começou a ser construído mas, ainda assim, sofreu algumas alterações programáticas sugeridas na época por Vicente Todolí e João Fernandes que visitavam a obra no início da sua construção e que pertenciam à nova direção artística do museu. As alterações que propuseram ao projeto foram sugeridas de forma a adaptá-lo ao pretendido pela direção e relacionava-se essencialmente com o crescimento das áreas expositivas, de forma a que fosse possível apresentar várias exposições em simultâneo; à iluminação; aos percursos e a pormenores de desenho que neutralizasse o mais possível o projeto para usos futuros.⁹

*“A escolha do local e a orientação do edifício seguiam como que uma bússola invisível que resolvia com harmonia inúmeros problemas, cuidadosamente pensados e avaliados com antecedência.”*¹⁰

⁹ João Fernandes, “Álvaro Siza: O regresso do arquiteto ao museu” in Álvaro Siza – Expor = on Display, 2005, p.11.

¹⁰ IDEM.



46. Planta de implantação

1 – Museu de Arte Contemporânea

2 - Casa de Serralves.



0 35 70 105 140

O Museu desenvolve-se no terreno de forma longitudinal, de Norte para Sul, e define-se pela articulação harmoniosa entre diferentes volumes e pelo ligeiro declive do terreno onde se encontra implantado.¹¹ Numa primeira observação, o Museu de Arte Contemporânea parece discreto e difícil de observar no conjunto de Serralves onde, envolvido por 18 hectares de terreno entre matas e jardins, quase não se mostra, escondendo-se por entre as preexistências.¹²

¹¹ “O Museu”, <http://www.serralves.pt>, 2016.

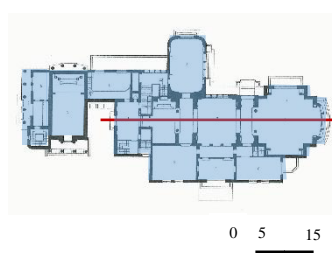
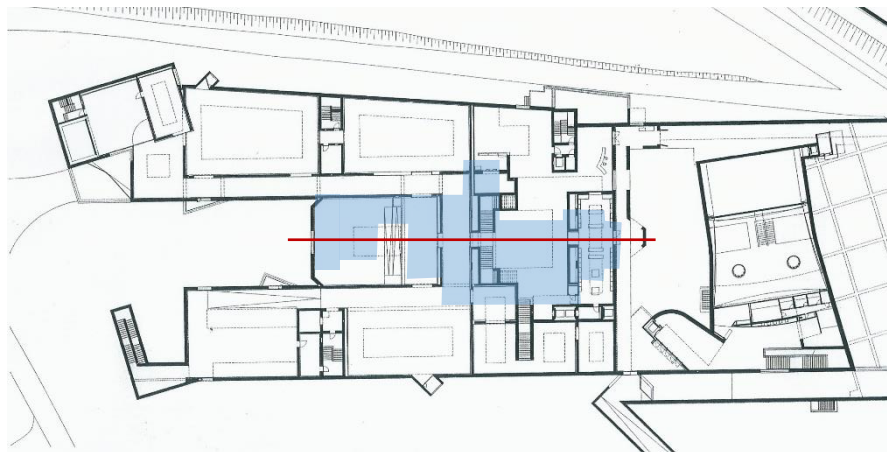
¹² Peter Testa, “Uma Arte Maiêutica: Os Museus de Álvaro Siza ” in, Fundação de Serralves, Álvaro Siza - *Expor = on Display*, 2005, p.15.

É de extrema importância salientar a influência direta que este museu recebeu da Casa de Serralves projetada por Marques da Silva, não só no esquema axial do átrio como elemento estruturador de todo o edifício mas também relativamente às grandes aberturas e comunicação com o exterior. Segundo Helena Barranha também a influência de Adolf Loos está registada nos grandes vãos e nas fachadas nuas e secas do Museu Serralves.¹³ Esta relação direta entre casa e museu dá ainda mais sentido a esta obra que se implanta no parque de Serralves como que se de um camaleão se tratasse e que absorve o essencial do meio para se adaptar e defender.

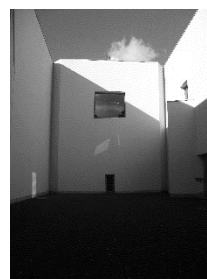
“(..) o visitante vai descobrindo o quanto o requinte da organização dos espaços da casa fundadora foi transportado para e recriado no novo edifício, reassumindo a sua teatralidade subtil, balanceada entre a intimidade dos aposentos, os pontos e confluência dos percursos, em que todos nos encontramos e nos damos a ver, e o aceno fundador do parque envolvente.”¹⁴

¹³ BARRANHA, Helena Silva, *Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, p. 357. Tese de Doutoramento.

¹⁴ Raquel Henriques da Silva, “Museu de Serralves: da singularidade das coisas evidentes” in BARATA, Paulo Martins; SILVA, Raquel Henriques da; ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Álvaro Siza – Museu de Serralves*, 2001, p. 5.



47. Relação: escala - átrio - axialidade.
Planta do piso de entrada: Museu de
Arte Contemporânea e casa de
Serralves.



48. Casa Tzara, Paris. 1925-26, Adolf Loos; Casa de Serralves, Porto. 1927-31, Marques da Silva; Museu de Serralves, Porto. 1991-99, Álvaro Siza.



49. Casa Moller, Viena. 1927-28, Adolf Loos; Casa de Serralves, Porto. 1927-31, Marques da Silva; Museu de Serralves, Porto. 1991-99, Álvaro Siza.

Tipologia

Conceptualmente o edifício é caracterizado pela sua forma em H, que define dois pátios e pela separação de dois corpos, o volume do museu e o volume do auditório. É de salientar que estes dois volumes que surgem de forma separada no exterior, têm ligação direta no interior através do bar que funciona como espaço de transição que tanto serve, o museu e biblioteca como o auditório.

O volume principal do museu tem a forma de um U e contém duas alas laterais com salas de exposição e um pátio central virado a Sul. O volume do auditório situa-se a Norte e forma um L que se liga ao volume do museu através de um percurso exterior, desenhando também entre eles um segundo

pátio que faz o acesso à entrada principal do museu e do auditório. A intencional e estreita ligação do museu com a paisagem envolvente, permite uma fusão entre natureza e construído que é conseguida não só através da implantação da obra, mas também, através da utilização da tipologia de pátio e do desenho de grandes vãos que se abrem para o exterior.

Programaticamente, o museu dispõe de catorze salas de exposição distribuídas por quatro pisos. No piso da entrada, acede-se diretamente a um grande átrio de forma quadrangular, ladeado por duas escadas que dão acesso ao piso superior, que conforma todo o esquema de distribuição programática do edifício.¹⁵ O piso de entrada alberga as principais salas de exposição, a receção, o bengaleiro e a livraria; o primeiro piso contém, uma sala polivalente, usada muitas vezes como sala de exposição, uma sala de serviço educativo e o restaurante com o seu respetivo terraço com vista sobre o parque de Serralves. No piso menos um, situam-se a biblioteca, o bar, o auditório e as áreas de serviços: reservas, oficinas de montagem de exposições, central de segurança, serviços administrativos e o parque de estacionamento subterrâneo. Finalmente no piso menos dois, localizam-se ainda duas salas de exposição, biblioteca e as restantes áreas de serviço: arquivo, reservas do museu, cargas e descargas, montagem de exposição e estacionamento.¹⁶

Relativamente aos materiais e acabamentos no exterior, destacam-se na sua maioria, a cor branca do reboco pintado em realce com apontamentos cinza de granito nos embasamento e nos capeamentos. No interior, destaca-se igualmente a cor branca com as tonalidades creme e castanho dos pavimentos revestidos a pedra ou a soalho de madeira. É de salientar, ainda que estes

¹⁵ O Museu”, <http://www.serralves.pt>, 2016.

¹⁶ BARRANHA, Helena Silva, *Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, p. 354. Tese de Doutoramento.

materiais têm continuidade em todo o edifício estendendo-se também aos espaços não acessíveis ao público, como é o caso das reservas ou das coberturas do edifício que têm materiais e acabamentos que lhes confere coerência com os restantes espaços do edifício.¹⁷

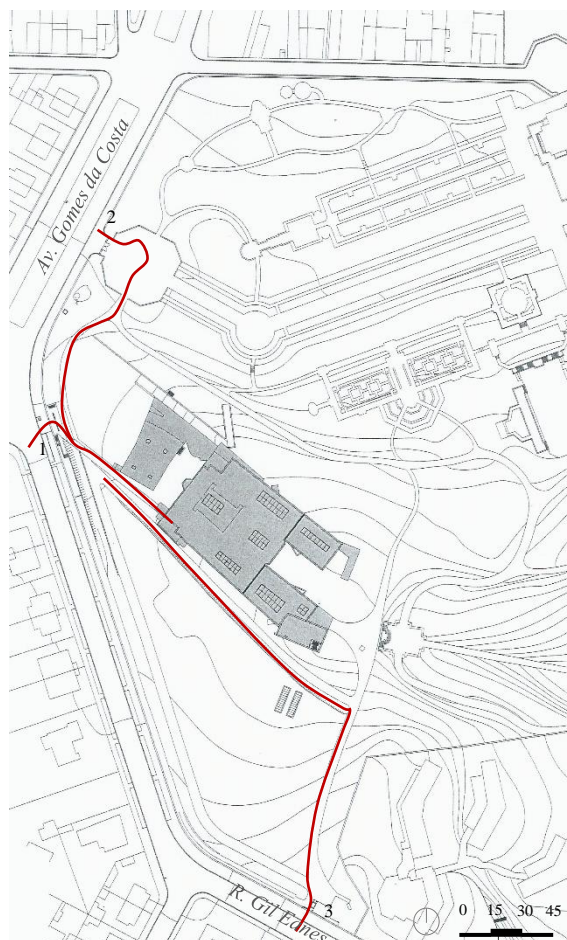
É importante referir, também, que o parque de estacionamento é subterrâneo e está situado por baixo de um espaço verde que se avista diretamente da entrada principal de acesso ao museu. O parque de estacionamento permite um acesso direto ao pátio Norte que, por sua vez, distribui ou para os jardins ou, para a entrada do museu e auditório.

Acesso ao museu

Relativamente aos percursos, a primeira atitude significativamente singular foi o facto de Álvaro Siza ter decidido que o novo Museu de Arte Contemporânea seria implantado num espaço distante da Casa de Serralves, assumindo os dois edifícios como núcleos independentes e obrigando o visitante ao percurso e à descoberta do parque de Serralves.¹⁸ Esta decisão salientou ainda mais o objetivo de utilizar não só a casa mas também, o parque como área de exposição onde se podem verificar pontualmente ao longo dos vários percursos existentes por entre os jardins, a instalação temporária ou permanente de obras de arte.

¹⁷ IDEM p. 360

¹⁸ Raquel Henriques da Silva, “Museu de Serralves: da singularidade das coisas evidentes” in BARATA, Paulo Martins; SILVA, Raquel Henriques da; ALMEIDA, Bernardo Pinto de, Álvaro Siza – Museu de Serralves, 2001, p. 55.



50. Percursos de acesso ao Museu de Arte Contemporânea

1. Entrada principal de acesso ao museu;
2. Acesso ao museu através da rotunda dos Liquidambares;
3. Entrada secundária e de acesso ao estacionamento e a cargas e descargas do museu;

Há várias possibilidades de chegada ao museu. A entrada principal tem acesso a partir da Avenida Gomes da Costa e contém um muro de ligação que desenha propositadamente um percurso de acesso direto ao edifício museológico. Existe, ainda, outra possibilidade de acesso público a partir de outra entrada que se situa num ponto mais a Norte da Avenida Gomes da Costa

e que dá acesso ao parque de Serralves. Esta entrada é pontuada por uma rotunda desenhada pelo jardim que se designa “Rotunda dos Liquidambares” e que distribui percursos para todos os espaços do parque: seja para o parque propriamente dito, para o Museu Contemporâneo ou para a Casa de Serralves. Existe ainda um acesso reservado e acessível a partir da rua Gil Eanes que dá acesso ao parque de estacionamento do museu de onde, através de escadas ou elevador, é possível aceder ao átrio da entrada principal. A partir deste acesso é também possível aceder ao espaço de cargas e descargas para o material de exposição.¹⁹ A entrada principal materializa-se, então num percurso de acesso desenhado por um muro, que contém uma cobertura em consola e que encaminha o visitante até à porta de entrada do museu. A loja e a bilheteira estão inseridas em volumes soltos que compõem e definem o percurso: a loja pontua o início do percurso que se abre para um espaço verde. Entre a loja e o auditório, a bilheteira encontra-se a meio do percurso num volume adossado ao auditório criando propositadamente uma tensão na passagem. A referida tensão marca a passagem para um segundo momento do percurso abrindo-o para um novo espaço, um pátio criado entre a fachada principal do auditório e a fachada principal do museu. Daqui, avista-se diretamente a entrada do museu num volume avançado da fachada principal que leva a um vestíbulo onde o percurso se intersecta. O referido vestíbulo materializa-se num muro de granito constituído por um banco e um vão de grandes dimensões que rasga o muro que limita o percurso revelando o que existe do outro lado. À esquerda do vestíbulo, o percurso continua e avista-se um pórtico formado pela *Bow Window* da fachada do museu que marca a entrada na livraria e que pontua o

¹⁹ Michel Toussaint “Um museu na grande tradição arquitetónica”, in NEVES, José Manuel das, Serralves: a Fundação, a Casa e o Parque, o Museu, o Arquitecto, a Colecção, a Paisagem. 1ª ed. - Porto: Fundação de Serralves, 2002, p. 73 a 75.

percurso até à entrada do auditório.²⁰ Este elemento de ligação e de transição dinamiza a entrada no espaço do museu e depara-se com vários elementos de arquitetura, a consola que cobre um percurso pavimentado em granito, o jardim, o pátio, o auditório, e o vestíbulo da entrada do edifício, evocando ao longo do caminho a idealização do espaço como *promenade architecturale*. O acesso ao museu é marcado por um átrio de receção que faz a transição para um percurso protegido e afirmado por uma consola que conduz à entrada do edifício. Esta consola desenvolve-se a uma cota mais alta no espaço de receção do público, e a uma cota mais baixa no percurso de ligação ao museu. A diferença de alturas e de escala reforça a importância e o impacto que o átrio de receção produz no visitante como ponto principal de chegada e distribuição e, ao conforto da circulação durante o percurso de acesso que dá a sensação de uma escala mais doméstica e mais acolhedora. O efeito de compressão obtido através da diferença de escalas pode ser entendido como um rito que começa no espaço de entrada de pé-direito duplo e que de repente dobra para um pé-direito simples que continua durante alguns metros até terminar na entrada do edifício.

²⁰ IDEM.



51.
Percurso principal
de acesso à entrada
no Museu.



52.
Continuação
do percurso.

Esta compressão causa um cenário de tensão e uma suspensão de mistério absolutamente singular ao que pretendia ser apenas a entrada de um edifício.²¹

É de salientar que nenhum dos acessos, caminhos ou percursos, se fazem de uma forma direta e que nunca desvendam a totalidade do museu. Se acedermos ao parque pela “Rotunda dos Liquidâmbares” não existe qualquer comunicação visual com o museu sendo mesmo necessário percorrer um caminho de acesso até ele. Já nos restantes acessos são perceptíveis partes do museu.

No acesso principal temos o enquadramento da entrada sem que haja a perceção da extensão do edifício. No acesso secundário, do lado oposto do edifício, a perceção é exatamente a contrária percebendo-se a extensão do edifício sendo necessário percorre-lo exteriormente em toda a sua extensão até chegarmos à entrada principal.

O arquiteto Álvaro Siza explorou nesta obra uma espécie de itinerário escondido que exige ser percorrido e isso aplica-se não só no acesso ao museu mas também no acesso à Casa e jardins de Serralves. O Parque de Serralves é um sítio que pretende ser lido e entendido no seu conjunto por isso, o incentivo ao percurso e as aproximações indiretas aos diferentes espaços são, neste projeto, uma constante.²²

²¹ Paulo Martins Barata, “Serralves em perspectiva: Condições de habitabilidade da Obra de Arte” in BARATA, Paulo Martins; SILVA, Raquel Henriques da, ALMEIDA, Bernardo Pinto de, Álvaro Siza – Museu de Serralves, 2001, p. 34.

²² José Salgado “Espaços Expositivos de Álvaro Siza” in Álvaro Siza - *Expor = on Display*, 2005, p. 28.



53. Outros acessos: Rotunda dos liquidâmbares; acesso ao museu a partir da rotunda dos liquidâmbares; acesso ao museu a partir da Rua Gil Eanes; acesso à Casa de Serralves a partir da rotunda dos liquidâmbares;

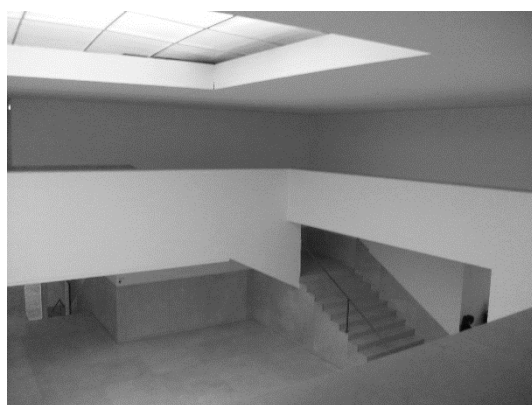
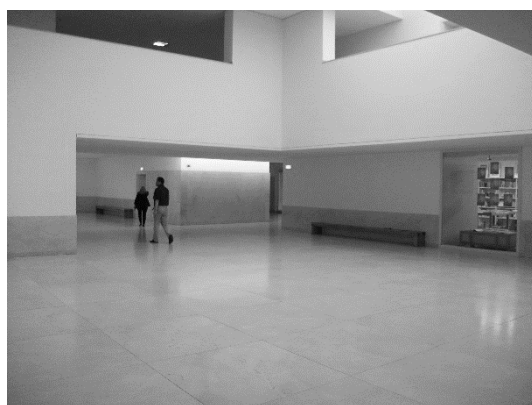
Percurso interior

O percurso interior do museu de Serralves desenvolve-se de forma horizontal no volume em U onde se situam as salas de exposição e, de forma vertical através do átrio de entrada. Este átrio distribui ora à mesma cota para as salas de exposição, ora para o piso superior onde se situa o restaurante, a sala multiusos, e a sala educativa, e ainda para os pisos inferiores que acolhem a biblioteca, o auditório e os serviços do museu.²³

Este átrio quadrado e rasgado em dois pisos é um espaço nuclear no esquema de organização e distribuição do programa do edifício. Ele contém duas escadas simétricas que reforçam a axialidade do espaço, e que desenhavam ao mesmo tempo o pórtico de acesso às salas de exposição principais. Estas escadas dão acesso ao piso superior que se desenvolve numa galeria em toda a volta, vincando mais uma vez o forte interesse de Álvaro Siza pelos pátios. A luz faz-se natural por entre os pisos rasgados através de uma claraboia ligeiramente curva, onde o arquiteto apenas materializa um canto sobre uma diagonal que aponta para a entrada principal.²⁴

²³ Christian Gaenshirt, “(Museu de Arte) Beleza da Natureza e Teoria de Arte”, in NEVES, José Manuel das, Serralves: a Fundação, a Casa e o Parque, o Museu, o Arquitecto, a Colecção, a Paisagem. 1ª ed. - Porto : Fundação de Serralves, 2002, p. 108.

²⁴ Michel Toussaint “Um museu na grande tradição arquitetónica” in NEVES, José Manuel das, Serralves: a Fundação, a Casa e o Parque, o Museu, o Arquitecto, a Colecção, a Paisagem. 1ª ed. - Porto : Fundação de Serralves, 2002, p. 75.



A. Vista do átrio de entrada, piso inferior e piso superior.

No museu de Serralves não se repete uma única sala, no entanto, o esquema do percurso das áreas expositivas invocam a memória da sucessão de espaços expositivos que caracterizam o museu clássico, conforme referido ao longo do segundo capítulo. Aqui, a inovação introduzida por Álvaro Siza não se concretiza por via de esquemas de percursos e de distribuição programática, distintos dos usados nos modelos clássicos, pelo contrário. A excepcionalidade e qualidade do espaço criou parte da valorização da simplicidade e eficácia dos modelos clássicos aos quais associa elementos ou acontecimentos inesperados tais como uma janela, uma rampa, uma escada, um rodapé, a esquina de uma sala, ou o desenho de intersecção de volumes/salas.²⁵

Como já foi referido anteriormente, o volume que contém as salas expositivas tem a forma de um U e contém um pátio interior que se abre para o parque. As salas organizam-se em sequência nas duas alas deste volume e são acessíveis a partir de um corredor ou eixo de ligação. No seu conjunto, estas pequenas e grandes salas e espaços de transição são lugares fluídos, comunicantes entre si e organizados, inundados por uma luz que se faz discreta, encontrando-se sempre que possível abertos para o exterior.²⁶

Do átrio acede-se diretamente a uma sala central de grandes dimensões que dá acesso às duas alas do edifício através de dois pórticos e do corredor que a circunda. Do lado Sudoeste desta sala central, um longo corredor serve as salas em sequência e termina num alargamento que prepara a entrada para outro espaço de exposição que assume uma implantação não

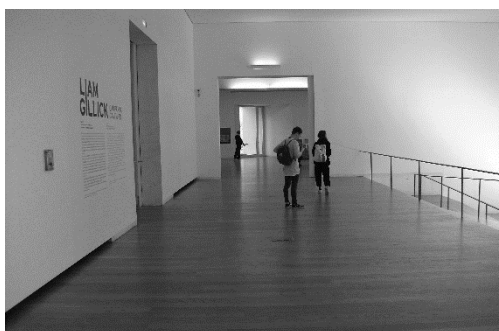
²⁵ João Fernandes “Álvaro Siza: O regresso do Arquiteto ao Museu” in Álvaro Siza - Expor = on Display, 2005, p.12.

²⁶ Raquel Henriques da Silva, “Museu de Serralves: da singularidade das coisas evidentes” in BARATA, Paulo Martins; SILVA, Raquel Henriques da, ALMEIDA, Bernardo Pinto de, Álvaro Siza – Museu de Serralves, 2001, p. 57.

ortogonal relativamente às restantes salas. Com este espaço fecha-se esta ala do edifício, mas abre-se um vão para a paisagem. Do lado oposto, lado nordeste da sala central, quase não há corredor mas este adivinha-se através de apontamentos no teto da primeira sala de exposição e na rampa que se avista para a sala seguinte. Ao fundo da última sala surge uma escada estreita em volume próprio, numa relação evidente com o caminho exterior inclinado, que dá acesso ao andar de baixo onde existem mais duas salas de exposição, que, da mesma forma, desenham um corredor “oculto” que se percebe através de apontamentos no teto. É de referir que, este percurso obriga o visitante, em certos momentos, a ter que voltar para trás seguindo o mesmo caminho como acontece por exemplo no conjunto de salas mais pequenas do piso 2 e também na última sala do piso -1 onde se volta para trás para aceder ao elevador que regressa ao piso superior.

Existem salas grandes e salas pequenas. Nas salas grandes, a iluminação natural é feita de forma zenital através de uma grande claraboia, que por vezes é controlada através de uma espécie de grande mesa invertida muito semelhante às que Álvaro Siza usou no Centro Contemporâneo de Santiago de Compostela. As salas mais pequenas são iluminadas através de luz artificial e não têm aberturas para o exterior do edifício.²⁷

²⁷ Michel Toussaint “Um museu na grande tradição arquitetónica” in NEVES, José Manuel das, Serralves: a Fundação, a Casa e o Parque, o Museu, o Arquitecto, a Colecção, a Paisagem. 1ª ed. - Porto: Fundação de Serralves, 2002, p. 78.




B. Sala de exposição central.



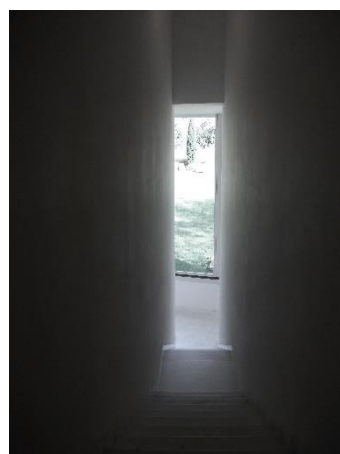
C, C1, C2. Salas de exposição da ala Sudoeste.




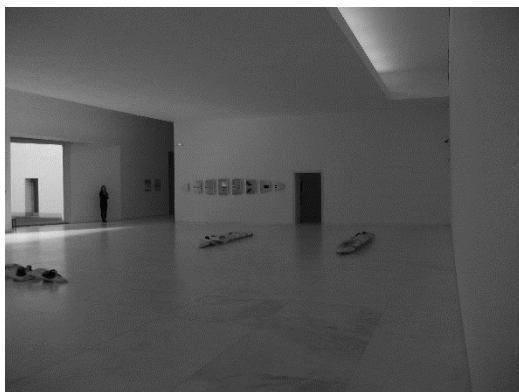
 D, D1, D2, D3. Salas de exposição pequenas.



E. Sala de exposição
da ala Nordeste.



 E1. Sala de exposição da ala Nordeste e acesso para o piso inferior.

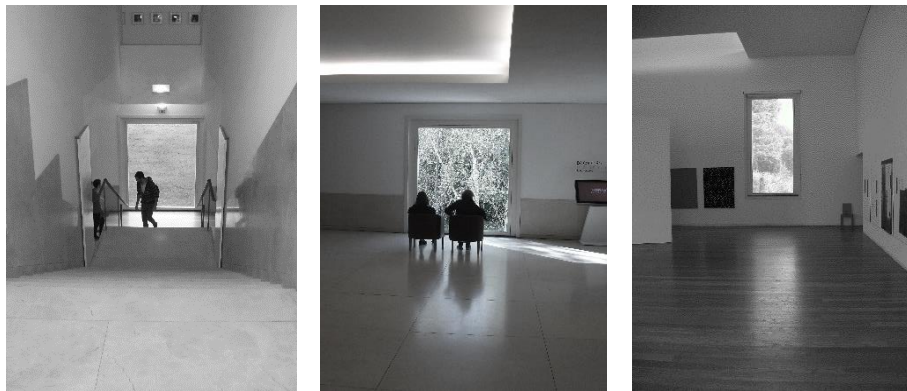


E2. Sala de exposição
do piso inferior, da ala
Nordeste.



V1. Vista sobre a paisagem através do vão da biblioteca.

É de salientar que sempre que se apresenta como possibilidade o arquiteto joga com grandes vãos que não só iluminam o espaço, mas que também trazem para dentro dele, de forma poética e propositada, um certo enquadramento da paisagem. Esta estratégia é utilizada em todos os espaços incluindo as salas de exposição, onde geralmente há uma certa reserva relativamente à utilização de vãos por forma a melhor proteger as obras expostas. Juntamente com a poética criada pela forma particular de abrir vãos, também em certas salas há desníveis que são vencidos através de rampas. O enquadramento da paisagem através de uma grande moldura criada dentro da sala e as rampas que quebram o espaço mas que também o ligam de uma forma indireta são dispositivos singulares que transmitem um certo mistério a quem visita este museu, ultrapassando a estrita função para a qual foram concebidos, transformando os espaços por si só numa obra de arte.



V2, V3, V4. Vãos: no término de um percurso de acesso; no átrio de entrada; numa sala de exposição.

“Assim se percebe a complexidade espacial do edifício do Museu de Serralves, cujo nó principal é o átrio para o qual convergem e divergem todos os percursos (...) Álvaro Siza combina diversidades de percurso e organização tipológica estável para, por um lado, significar o todo e, por outro, permitir usos variados de partes isoladas ou do todo como uma

*flexibilidade onde a escolha se faz em espaços pré-moldados pelo arquiteto e não numa neutralidade destruidora do significado dos sítios e dos lugares que Siza tanto preza (...) a diferença de números de pisos ou de pés-direitos de zona para zona e de sala para sala torna-o ainda mais complexo na oferta dessa multiplicidade e variedade. Isto é, não é só horizontalmente que a complexidade se estabelece, é também verticalmente. ”*²⁸

Parque e Casa de Serralves

A origem do parque de Serralves prende-se a Carlos Alberto Cabral, 2º Conde de Vizela, quando em 1923 herda a Quinta do Lordelo, propriedade de veraneio da sua família, com o objetivo de a ampliar. Esta propriedade seria então sucessivamente ampliada pelo Conde, através da compra de terrenos adjacentes com o intuito de a prolongar até ao Rio Douro. Esta idealização não foi totalmente concretizada pois, o processo de compra de terrenos terminou nos anos 40 quando atingiu os atuais dezoito hectares.²⁹

A sua história divide-se em três momentos: os traços do jardim do final do século XIX da Quinta do Lordelo e a Quinta do Mata-Sete; a Casa de Serralves e o jardim Jacques Gréber; e o Museu de Arte Contemporânea e paisagem envolvente.³⁰

²⁸ Michel Toussaint “Um museu na grande tradição arquitetónica” in NEVES, José Manuel das, Serralves: a Fundação, a Casa e o Parque, o Museu, o Arquitecto, a Coleção, a Paisagem. 1ª ed. - Porto: Fundação de Serralves, 2002, p. 79.

²⁹ BARRANHA, Helena Silva, Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo, p. 340 e 341 Tese de Doutoramento.

³⁰ “Parque”, <http://www.serralves.pt>, 2016.

Quinta de Lordelo e Quinta do Mata-Sete

A Quinta do Lordelo, primeira aquisição do Conde de Vizela, tratava-se então de uma quinta de veraneio da sua família que continha uma moradia e uma capela, situadas junto à Rua de Serralves.³¹ Sabe-se que a área que conforma Serralves tornou-se propriedade da família do Conde através da sua avó, que assumiu o comando do crescimento da casa de Serralves erigindo a capela em 1882.³²

Nas traseiras da casa existia um jardim, com canteiros de formas orgânicas enriquecidas por espécies ornamentais notáveis em que se destacavam cedros, araucárias e castanheiros.³³ A Sul o jardim era rematado por uma balaustrada com vista sobre um lago romântico, com uma ilha central. O lago e o arvoredo circundante foram preservados, no entanto, a configuração geral do jardim foi mais tarde alterada pelo Conde, que tinha particular interesse pela cultura francesa.³⁴

A Quinta do Mata-Sete foi mais tarde, em 1918³⁵, integrada nesta ampliação acrescentando campos de cultivo, um pavilhão de caça, um celeiro, um lagar e uma casa dos caseiros.³⁶

³¹ IDEM.

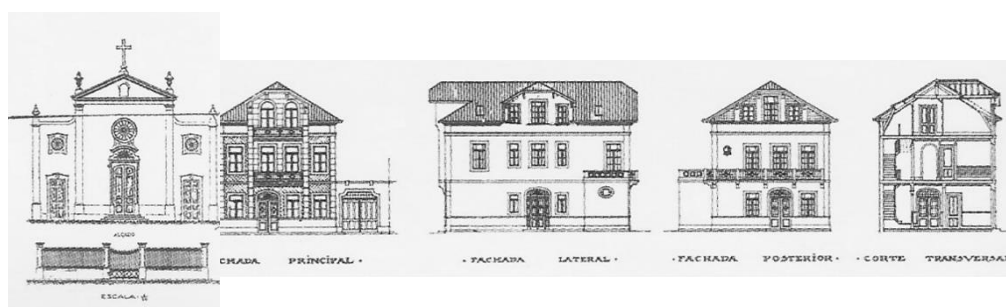
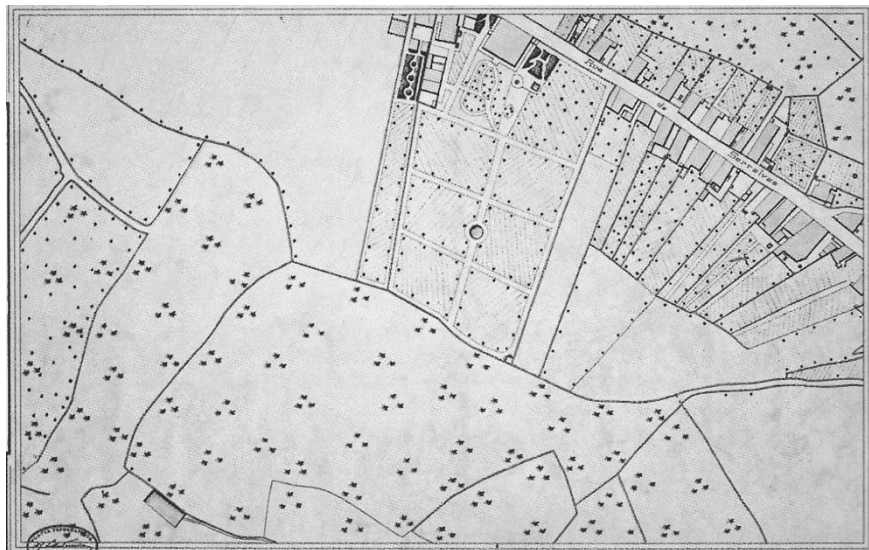
³² TAVARES, André, *Os Fantasma de Serralves*, Dafne Editora, Porto, 2007, p. 191.
IDEM, p. 193.

³³ Casa de Serralves: Retrato de uma época, Casa de Serralves: Secretaria de Estado de Cultura, Porto, 2001, p. 53.

³⁴ TAVARES, André, *Os Fantasma de Serralves*, Dafne Editora, Porto, 2007, p. 192.

³⁵ IDEM, p. 193.

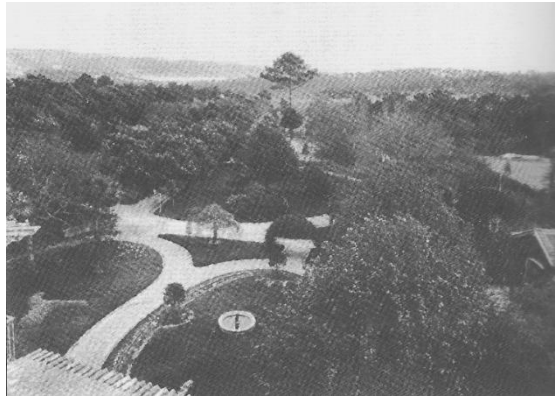
³⁶ “Parque”, <http://www.serralves.pt>, 2016.



56. Plano geral do terreno da Casa de Serralves; Planta, cortes e alçados da antiga Casa de Serralves.



57. Vista da antiga Casa de Serralves, da Capela e da casa anexa.



58. Vista do antigo jardim da casa de Serralves, do antigo lago romântico e da quinta do mata-sete.

Casa e Jardim de Serralves

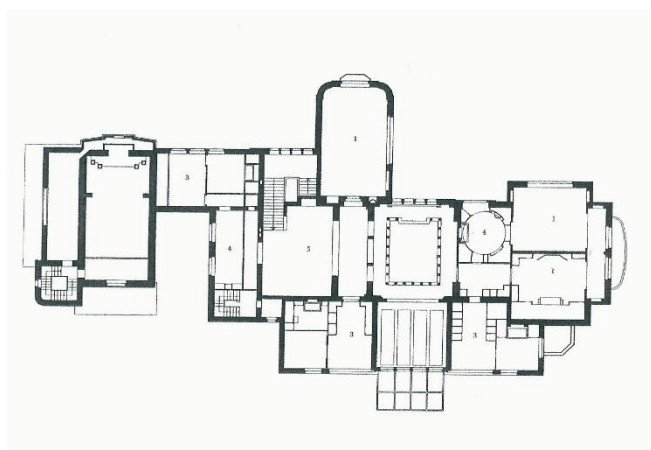
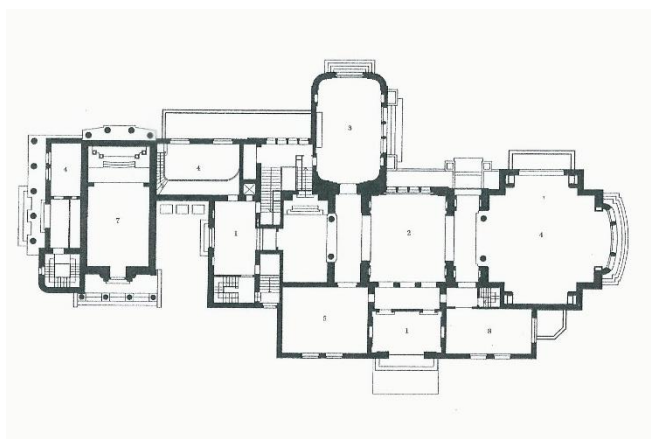
A casa de Serralves foi construída sobre a antiga casa de férias da Quinta de Lordelo que teria sido anteriormente propriedade de Diego José Cabral, primeiro Conde de Vizela. O projeto para alteração das preexistências foi encomendado em Junho de 1925 por Carlos Alberto Cabral, segundo Conde de Vizela, ao arquiteto José Marques da Silva, que no mesmo ano viaja, juntamente com o proprietário, a Paris por ocasião da Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais, viagem que influenciou em muito o desenvolvimento deste projeto.³⁷ Depois desta viagem a *Art Déco* passou a influenciar o gosto do conde no que diz respeito à encomenda das peças de mobiliário e a nova geometria dos pavilhões de Perret, Mallet-stevens, Le Corbusier e Sauvage passou a ser várias vezes mencionada nos projetos desenvolvidos por José Marques da Silva. Os contributos de Charles Siclis e da Casa Ruhlmann, com a participação do arquiteto Alfred Porteneuve, foram também cruciais para o desenvolvimento do projeto.³⁸

O jardim pré-existente situado nas traseiras da antiga casa também sofreu uma profunda remodelação tornando-se um elemento nuclear na definição do espaço arquitetónico da casa.³⁹

³⁷ Michele Cannatá e Fátima Fernandes, “A Casa e o Parque” in NEVES, José Manuel das, Serralves: a Fundação, a Casa e o Parque, o Museu, o Arquitecto, a Colecção, a Paisagem. 1ª ed. - Porto: Fundação de Serralves, 2002, p. 17 e 18.

³⁸ Casa de Serralves: Retrato de uma época, Casa de Serralves: Secretaria de Estado de Cultura, porto, 2001, p. 37 a 41.

³⁹ “Parque”, <http://www.serralves.pt>, 2016.

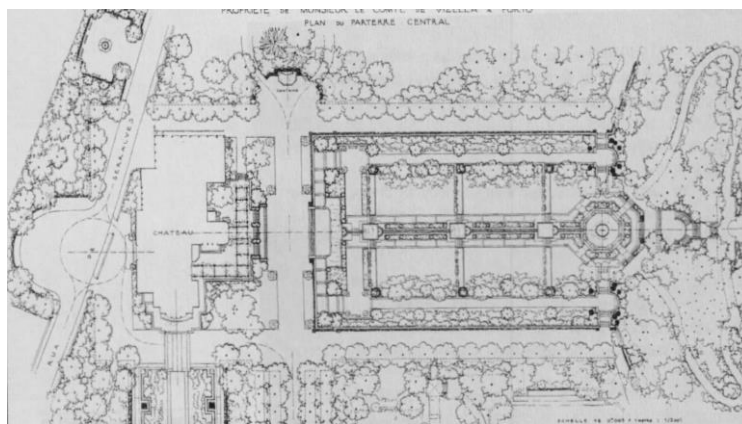


0 5 10 15

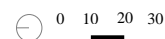
59. Fotografia de construção da nova casa com as pré-existências (1930-1940); planta do piso rés-do-chão e planta do 1º andar.

O projeto, cujos desenhos datam de 1932, são da autoria do arquiteto urbanista francês Jacques Gréber que, numa extensão de quinhentos metros, desenhou um jardim articulado com os dois vãos mais importantes da casa, organizando espécies arbóreas segundo diferentes patamares articulados por uma escadaria axial e um curso de água. A proposta integra ainda alguns elementos do jardim original, nomeadamente o lago romântico, bem como estruturas agrícolas das propriedades entretanto adquiridas.⁴⁰

Este projeto de arquitetura paisagista terá sido o único construído neste período para um privado, e é considerado um dos primeiros exemplos da arte do jardim da primeira metade século XX em Portugal.⁴¹

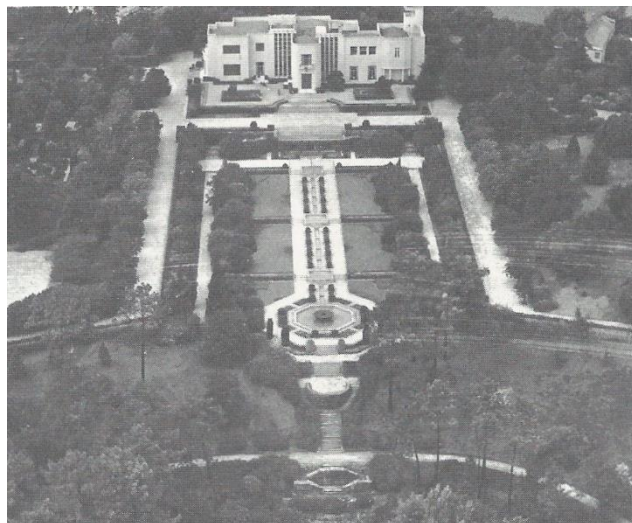


60. Planta de implantação. Casa de Serralves e jardim.



⁴⁰ Casa de Serralves: Retrato de uma época, Casa de Serralves: Secretaria de Estado de Cultura, porto, 2001, p. 56.

⁴¹ “O Parque”, <http://www.serralves.pt>, 2016.



1



2



3



4



5

61.

1 – Casa e jardim de Serralves; 2, 3, 4 e 5 – Vistas do atual jardim da Casa de Serralves.

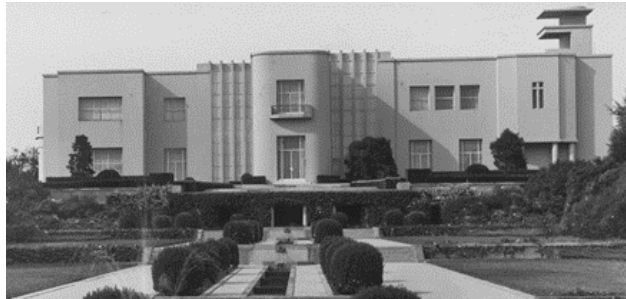
A casa de Serralves desenvolve-se ao longo da Rua de Serralves e estende-se na direção Norte/Sul. A entrada principal do edifício faz-se através dessa rua por onde se acede diretamente ao portão principal, que se encontra protegido por uma pérgula. Outra entrada, mais adiante, permite a autonomia funcional da capela através de um pátio encastrado entre volumes. Esquemáticamente, a casa tem um *hall* absolutamente central, que constitui todo o núcleo estruturador do projeto, sendo que a partir dele se organizam todas as funções e também todas as perspetivas visuais. A casa distribui-se por três pisos: no piso enterrado encontram-se a cozinha, a despensa e as áreas de serviço, no piso térreo as salas de estar, sala de jantar e átrios e, no primeiro piso a zona privada.⁴²

Para o interior da casa contribuíram os mais importantes nomes europeus da área do desenho do mobiliário, Émile Jacques Ruhlmann que projetou a sala de jantar, o *hall*, o salão, o vestíbulo e sala de bilhar, René Lalique que foi o responsável pela claraboia do *hall* do primeiro andar e Edgar Brandt que criou o portão de ferro forjado que separa a zona comum dos aposentos privados. Ainda outros nomes contribuíram para a construção da casa, Charles Siclis, Ivan Da Silva Bruhns, Leleu, Jean Perzel, Raymond Subes, e Alfred Porteneuve.⁴³ A decoração da moradia motivou algumas revisões do projeto de arquitetura da Casa de Serralves de forma a harmonizar a coerência global da obra.⁴⁴

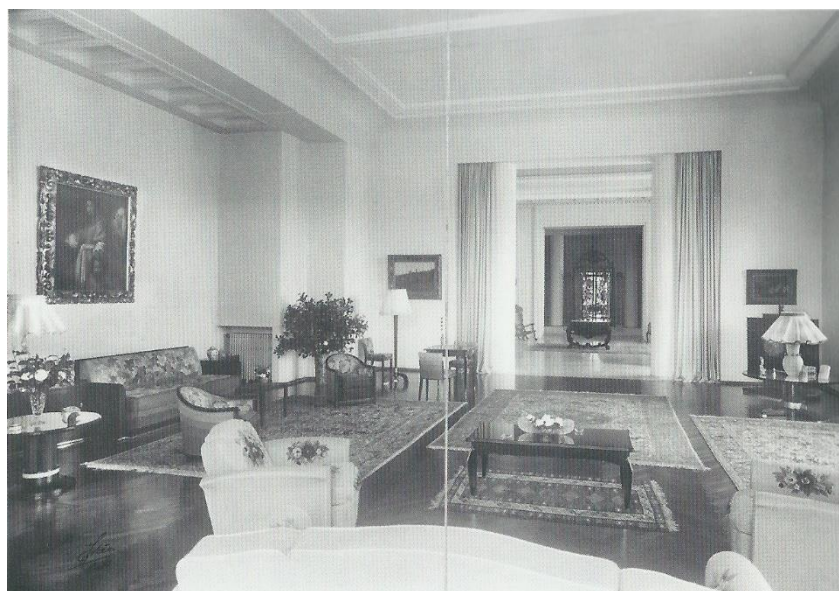
⁴² Michele Cannatá e Fátima Fernandes, “A Casa e o Parque” in NEVES, José Manuel das, Serralves: a Fundação, a Casa e o Parque, o Museu, o Arquitecto, a Colecção, a Paisagem. 1ª ed. - Porto: Fundação de Serralves, 2002, p. 17 e 18.

⁴³ “A Casa”, <http://www.serralves.pt>, 2016.

⁴⁴ BARRANHA, Helena Silva, Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo, p. 342. Tese de Doutoramento.



62. Casa de Serralves; Vistas do hall central.



63. Casa de Serralves; decoração do salão e do hall de entrada.

No início da década de cinquenta, Carlos Alberto Cabral vende a propriedade a Delfim Ferreira, Conde de Riba d’Ave, com a condição de a manter intacta. O Conde cumpriu com o prometido e o Parque mantém até hoje a sua estrutura reconhecível. Em 1986 a propriedade foi adquirida pelo Estado Português para funcionar como Museu de Arte Contemporânea, tendo sido realizadas algumas intervenções com o objetivo de possibilitar a abertura do parque ao público, sob a orientação da Arquiteta Paisagista Teresa Andresen que, tendo feito parte da Comissão Instaladora assume com a criação da Fundação, o cargo de Diretora do Parque.⁴⁵

Em 1987, a Casa de Serralves entra em funções e abre ao público para expor obras de arte moderna e contemporânea. Mais tarde, aquando do projeto do Museu de Arte Contemporânea a casa é reabilitada sobre orientação do arquiteto Álvaro Siza que, sendo também o autor do museu, é inevitavelmente influenciado pela pré-existência utilizando algumas referências da mesma no museu. Hoje a Casa de Serralves continua a exercer essa mesma função expositiva paralelamente ao Museu de Arte Contemporânea e ao parque que também recebe obras de arte nos seus jardins.⁴⁶

Embora o plano do Conde não tenha sido completamente concretizado, as obras efetuadas prolongaram-se em direção ao rio, ao longo de um eixo nordeste-sudeste, que ainda hoje permanece bem visível no traço principal que resultou do traçado dos jardins feitos nos anos trinta, em paralelo com o projeto da Casa de Serralves.⁴⁷

⁴⁵ “O Parque”, <http://www.serralves.pt>, 2016.

⁴⁶ “O Museu”, <http://www.serralves.pt>, 2016.

⁴⁷ BARRANHA, Helena Silva, *Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, p. 340 e 341. Tese de Doutoramento.

O nascimento do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, concluído apenas em 1999, representou outro momento fundamental na história do Parque pois, a intervenção alargou-se também á paisagem envolvente do museu. Esta remodelação foi dirigida por João Gomes da Silva, com a colaboração de Erika Skabar, arquiteto paisagista convidado por Álvaro Siza. O conceito desta remodelação paisagística prende-se com a história do lugar e a sustentabilidade, com a topografia e principalmente com a presença e com a ligação da paisagem ao novo edifício.⁴⁸

⁴⁸ BARRANHA, Helena Silva, *Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, p. 340 e 351. Tese de Doutoramento.

Fundação Cargaleiro 2, Seixal. 2000.

A Fundação Cargaleiro 2 trata-se de um museu que foi projetado para o Seixal, em 2000, depois da inviabilização do primeiro projeto, a Fundação Cargaleiro 1, que já teria sido anteriormente pensado em 1993, para Lisboa. A construção deste museu, tal como no primeiro projeto, tinha como propósito albergar e expor a obra do mestre Manuel Cargaleiro. Tal como o primeiro projeto proposto também este não foi construído “ (...) devido a dificuldades de investimento e à não atribuição de fundos no âmbito do Programa Operacional para a Cultura (...) ”.⁴⁹

Manuel Cargaleiro é um dos mais importantes artistas plásticos portugueses reconhecido em todo o mundo onde, não só pela pintura, mas também pelos magníficos trabalhos em azulejo e cerâmica que realizou.

A Fundação Cargaleiro tinha, então, como objetivo, divulgar as artes decorativas colocando em evidência a importância que se considerava ter no campo da investigação, da educação e da formação artística e, ao mesmo tempo permitir a aprendizagem teórica e prática das diferentes técnicas associadas a esta arte.⁵⁰

*“No papel, na tela, no azulejo, na cerâmica, na tapeçaria, a sua obra é uma nos seus pressupostos. A primeira e violenta impressão que tal conjunto nos transmite, é uma imensa alegria de vida (...) numa gama cromática de intensas vibrações.”*⁵¹

⁴⁹ Notícia retirada do site: http://www.rtp.pt/noticias/cultura/manuel-cargaleiro-concebeu-espaco-para-formacao-artistica-diversificada-e-acessivel-a-todos_n164899

⁵⁰ Consultado em: : <http://biblioteca.cm-seixal.pt/Documents/Edicoes%20CMSeixal/Museu-Oficina%20de%20Artes%20Manuel%20Cargaleiro.pdf>

⁵¹ Ana Isabel Ribeiro, “Dos pretextos da pintura às geometrias iluminadas” in Manuel Cargaleiro: Pintura, Livros Horizonte, Lisboa, 1997, p. 7.

Manuel Cargaleiro nasceu a 16 de Março de 1927 e é natural de Chão das Servas, concelho de Vila Velha de Ródão, Beira Baixa. Aos doze anos foi morar com a família para o Seixal onde se manteve durante quinze anos. Primeiro morou numa casa situada na Quinta de Vale de Chicharos, junto ao local onde está hoje implantada a Escola Secundária com o seu nome, e mais tarde, num prédio na antiga Rua do Grémio, hoje denominada Rua General Humberto Delgado, onde montou um ateliê.⁵² Esta ligação ao Seixal resultou num convite por parte da autarquia para construir um museu em seu nome, contudo, como já referimos anteriormente, a ideia de criar um museu com o nome do artista teria surgido já em 1990 com o convite da Câmara Municipal de Lisboa para construir um espaço museológico na Praça de Espanha.⁵³

Museu e implantação

O projeto para a Fundação Cargaleiro 2 trata-se de um conjunto arquitetónico que envolve um museu, uma oficina e um restaurante que ficariam implantados na Quinta da Soledade. Estes volumes estariam distribuídos de Este para Oeste e pontuariam estrategicamente o terreno de forma que se desenhasse um percurso que, para além de criar uma ligação entre eles, permitisse ao mesmo tempo boas condições de acesso e organização do parque. Com o lançamento do museu a Câmara Municipal do Seixal tinha como objetivo transformar a Quinta da Soledade em parque da cidade, aproveitando o seu magnífico espaço com vista sobre o rio Tejo.⁵⁴

⁵² Consultado em: “Oficina de Artes Manuel Cargaleiro”, <http://www.cm-seixal.pt>, 2016.

⁵³ Notícia retirada do site: http://www.rtp.pt/noticias/cultura/manuel-cargaleiro-concebeu-espaco-para-formacao-artistica-diversificada-e-acessivel-a-todos_n164899

⁵⁴ Fundação de Serralves, Álvaro Siza: *Expor = on Display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 284.

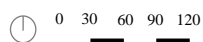


64. Planta de implantação

1 – Museu Manuel Cargaleiro

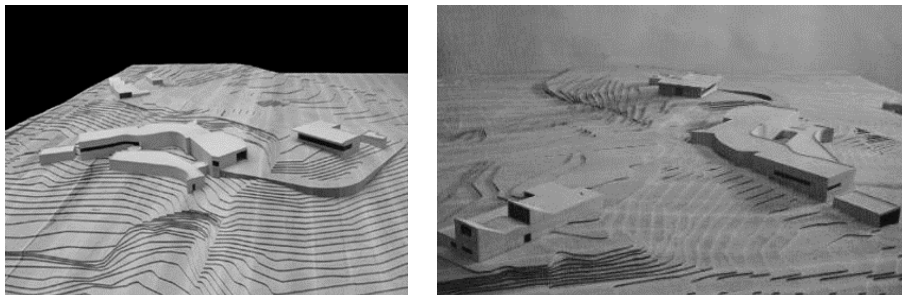
2 – Oficina de Arte

3- Restaurante



Pelo que se conseguiu observar, nos esquemas interpretativos realizados aos museus de Álvaro Siza, que servem de suporte à investigação e reflexão produzidas nesta dissertação, este terreno tem uma dimensão bastante próxima da do Museu de Serralves do Porto pelo que rondará aproximadamente os dezoito hectares. Contudo, o terreno que se preparava para receber a Fundação Cargaleiro 2 não contém pré-existências de reconhecido valor arquitetónico, nem uma densidade e diversidade arbórea significativa que pudessem influenciar o projeto de forma tão profunda como acontece no Parque de Serralves. Neste caso, o terreno é caracterizado por

uma topografia acidentada que influenciou de forma particular o projeto desenvolvido para acolher a Fundação Cargaleiro 2.



65. Maquete. Vista geral da implantação do museu e dos restantes volumes compositivos: restaurante e oficina.

Tipologia

Concetualmente, o museu para a Fundação Cargaleiro 2, acompanha a topografia acidentada e a sua forma em S integra-se e segue suavemente as linhas de cota. De acordo com as cotas e a necessidade do projeto, o acesso ao museu faz-se pelo ponto mais alto descendo-se até uma sala de exposições temporárias, de grandes dimensões.⁵⁵

A forma orgânica do museu chama a atenção pela sua liberdade de gesto que parece ter fluido diretamente de um primeiro esquisso contudo, a sua densidade está presente na complexidade das soluções de articulação entre curvas e retas que explora. Apesar da aparente liberdade de gesto, a geometria e a relação entre partes dá consistência e qualidade à solução de projeto desenvolvido. Podemos verificar o exposto no equilíbrio que existe no remate do edifício que a Este, sendo mais extenso e contendo uma forma mais

⁵⁵ Este acesso desenvolvido de forma decrescente foi também utilizado para a Fundação Granell em Santiago de Compostela, projetada igualmente para um terreno íngreme: o jardim conventual que se situa no lado oposto da implantação do Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela. Do estudo realizado aos museus de Álvaro Siza estes dois museus, não construídos, a Fundação Granell e a Fundação Cargaleiro 2, são os únicos que abordam esta solução.

ondulada, termina rematado com um volume solto e totalmente reto. Do lado Oeste outro volume de forma mais reta afunila e acentua o remate numa curva. Estes dois volumes formam um todo com um pátio central mas nunca se tocam, existindo entre eles dois pequenos volumes, um cilíndrico e outro paralelepipedico que fazem a transição de um volume para outro, fechando o pátio na sua totalidade. É de salientar que estes volumes de transição fazem parte do percurso museológico e resolvem de forma eficaz a relação entre os diferentes espaços expositivos.



66.

1 - Marcação do volume Este; 2 - marcação do volume Oeste; 3 - marcação dos elementos de transição entre volumes.

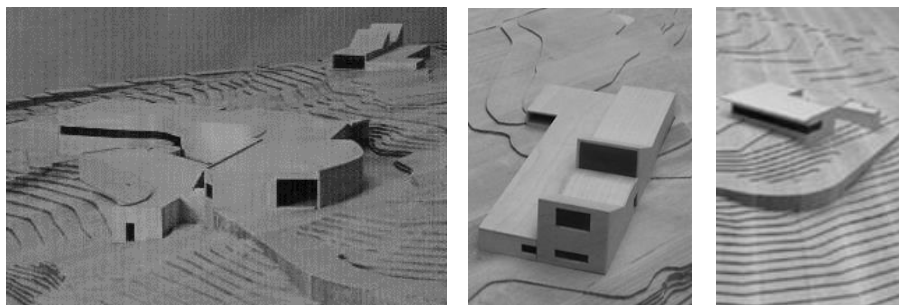
Relativamente ao programa expositivo, estava previsto que o percurso museológico colocasse em evidência toda a obra produzida pelo mestre Cargaleiro, começando com a exposição de elementos que influenciaram a sua produção artística nomeadamente a cerâmica dos principais centros históricos da faiança portuguesa, a azulejaria tradicional portuguesa, as mantas de retalho da sua mãe, Ermelinda Cargaleiro, entre outros. Assim, o percurso expositivo da cerâmica teria duas partes: a primeira, a cerâmica desde a idade média até à obra de Manuel Cargaleiro e a segunda, a obra do mestre associada à vida e história do artista. Para além da exposição de carácter permanente o museu teria também um programa de exposições temporárias, que abrangeria obras da coleção da Fundação e obras de arte decorativas de instituições nacionais ou estrangeiras. Estavam previstos ainda espaços de aprendizagem e de formação que se desenvolveriam através de oficinas de cerâmica,

marcenaria, tapeçaria, papel/encadernação e ainda de uma tipografia. Como vimos anteriormente, estes espaços de aprendizagem estavam inseridos num volume independente, a oficina, obedecendo à estratégia do percurso exterior que pretendia ligar três volumes de programas diferentes; o edifício da oficina, o edifício do restaurante e o edifício do museu.⁵⁶

Os volumes que tratam a oficina e o restaurante, no que diz respeito à forma, são de carácter mais regular e obviamente de menor escala. Apesar da escassa informação acerca destes dois elementos podemos ver alguma complexidade e preocupação na sua resolução. Por exemplo, o rasgo na fachada Norte do volume do restaurante coberto por uma pala que o sombreia, vai de um extremo ao outro da parede dobrando e continuando até meio da parede que se segue a Sul, interrompendo a leitura da aresta que as une com o objetivo de adquirir uma visão mais ampla sobre a envolvente. Este vão está aberto estrategicamente em toda a sua extensão na direção do museu provavelmente com o objetivo de o contemplar e de intensificar esta relação e ligação volumétrica que o arquiteto assumiu como estratégia de percurso.

A oficina, situada num ponto um pouco mais distante do museu, destaca-se pelas duas inclinações do telhado viradas a Nascente, que funcionam como lanternins, e por um volume mais baixo que lhe fica adossado. Também um vão a Poente está direcionado para o museu, embora aparentemente ao contrário do que acontece no restaurante, abrindo-se para um espaço específico do volume da oficina.

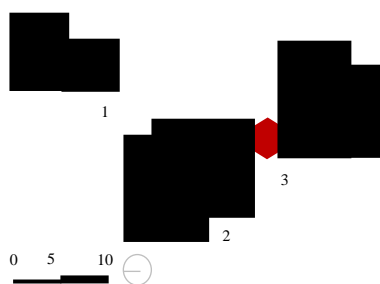
⁵⁶ Consultado em: <http://biblioteca.cm-seixal.pt/Documents/Edicoes%20CMSeixal/Museu-Oficina%20de%20Artes%20Manuel%20Cargaleiro.pdf>



67.

1 - Volume do Museu Cargaleiro; 2 - Volume da Oficina de arte; 3 - Volume do Restaurante.

Uma curiosidade que se foi observando ao longo do estudo deste museu foi a transversalidade que existe desta obra com a casa Armanda Passos, 2002 – 2007, que foi contruída posteriormente e que herdou algumas características da estratégia funcional deste museu. Como por exemplo, o pequeno elemento de transição entre duas salas, (no museu obviamente trata-se de salas de exposição e na casa Armanda Passos uma sala de estar e uma sala polivalente), e a oficina como volume independente. A oficina da casa Armanda Passos pela forma aproximada ao volume da oficina da Fundação Cargaleiro 2 pode ser uma boa referência para a percepção do conceito e da iluminação que é feita, nos dois casos, através de uma solução de “cheides”.



68. Casa Armanda Passos:

1- Oficina; 2 - Sala de estar; 3 - Sala polivalente



69. Vista do exterior e vista do interior da oficina da Casa Armanda Passos.

Acesso ao museu

Depois de uma análise mais atenta aos desenhos recolhidos percebeu-se que o acesso ao museu pode-se fazer de duas formas, designadamente pela Avenida 6 de Novembro de 1836, através de uma entrada que dá acesso a um caminho estreito e bem definido, e através de outra entrada situada no topo do terreno entre a Avenida 6 de Novembro de 1836 e a rua Augusto Marques, que dá acesso a um percurso mais largo que liga toda a composição volumétrica. Pela dimensão e pelas ligações que o primeiro acesso referido faz, seja o acesso às “costas” da entrada principal do museu e o acesso às escadas que liga ao outro percurso, parece-nos tratar-se de um acesso secundário e possivelmente pedestre. O segundo acesso que referimos parece-nos ser o acesso principal pois, para além de permitir a entrada de veículos e de conduzir a um pequeno parque de estacionamento exterior, este percurso abrange todo o conjunto arquitetónico projetado.

É de salientar que, da mesma forma que o arquiteto desenha o museu seguindo a topografia e o desenho das linhas de cota, o percurso também é pensado segundo o mesmo princípio tendo uma configuração igualmente orgânica que está longe de se fazer de forma direta. Este percurso começa no topo do terreno passa pela oficina e bifurca em dois fazendo um acesso mais direto ao museu e outro acesso que primeiramente passa pelo restaurante e que depois continua circundando-o até chegar ao museu. Podemos afirmar que tal como no Museu de Serralves as opções de projeto resultam de uma intenção, de um desejo de criar uma *promenade architecturale*.

Através desta estratégia de percurso o arquiteto consegue não só dar acesso a todo o conjunto arquitetónico, mas também dar um novo sentido de uso ao terreno que se preparava para se transformar em parque da cidade.



70. Percursos de acesso ao museu.



1. Percurso principal.
2. Percurso secundário e pedonal.

Relativamente ao programa, no piso de acesso à entrada do edifício localizam-se a receção e a bilheteira logo na entrada e acessos verticais ao centro. Do lado direito encontra-se a biblioteca e os serviços administrativos e do lado esquerdo as salas de exposição temporária.

No piso inferior localizam-se as salas de exposição permanente, o auditório, o bar, os serviços do museu e o estúdio para o artista Manuel Cargaleiro. É de salientar que não se encontrou qualquer acesso ao estúdio pelo interior do museu parecendo tratar-se de outro volume totalmente independente, provavelmente com entrada através do percurso exterior secundário. A informação encontrada acerca deste volume é escassa não nos permitindo aprofundar esta circunstância.

É de salientar também que, no átrio de entrada e no átrio do piso inferior a localização das escadas e do elevador resulta da intenção de, através de dois objetos pontuais não só caracterizar o referido átrio e alcançar a escada desejada mas também organizar os fluxos e os percursos no interior do edifício. No piso inferior, a escada transforma-se num objeto solto o que torna o espaço mais flexível em termos de percurso havendo a possibilidade de contornar a escada e percorrer todo o espaço. Estava previsto este espaço funcionar também como um átrio expositivo.

Relativamente às salas de exposição, neste projeto Álvaro Siza parece desprender-se um pouco da memória das salas clássicas e opta por uma solução mais complexa e flexível. Contudo, as salas de exposição temporárias assentam num esquema organizativo de uma susceção de salas enquanto, que as salas de exposição permanente são duas grandes salas independentes e ligadas apenas por um elemento circular que faz a transição de um espaço para o outro.

Podemos ainda salientar que a entrada da oficina e do restaurante estão viradas a Nascente para o acesso entre a Avenida 6 de Novembro de 1836 e a rua Augusto Marques, o que reforça ainda mais a ideia de acesso e percurso principal. Também o alçado da oficina virada a Nascente, pela escala e desenho que apresenta, parece ter carácter de alçado principal a pontuar como que uma torre ou um marco que destaca o início do percurso. Como já referimos, esta oficina é composta por duas escalas, um volume mais alto com duas inclinações na cobertura e outro térreo por onde se faz a entrada. A distribuição do programa é dividida por entre um corredor central e salas de trabalho. Já o restaurante é um volume horizontal também térreo, e a sua distribuição contempla apenas um bar na entrada, cafetaria e um grande espaço para cozinha, sendo essencialmente dividido em duas partes essenciais e de áreas iguais, a cafetaria e a cozinha.

Percurso interior

O percurso expositivo faz-se de forma simples: do átrio da entrada acede-se diretamente às salas de exposição temporárias que se encontram dispostas sucessivamente. A partir da última sala de exposição temporária acede-se, através de uma escada, ao piso inferior onde se situam duas salas expositivas de grandes dimensões e de carácter permanente. Consequentemente, através da última sala de exposição permanente acede-se novamente a uma escada que regressa ao átrio de entrada.

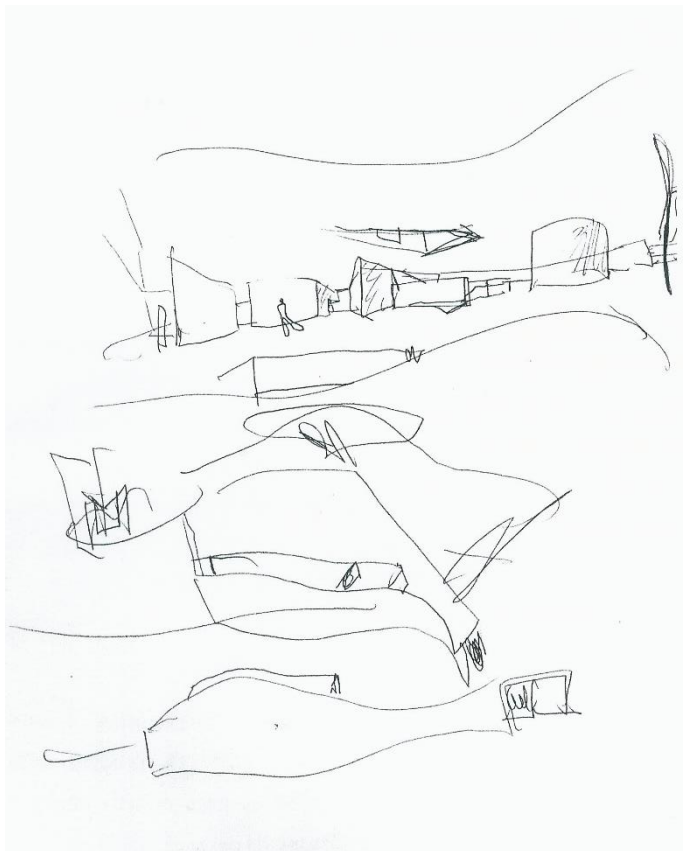
O percurso é então um circuito contínuo o que não acontece em Serralves onde por vezes é necessário voltar para trás e fazer o caminho inverso.

Ainda relativamente às salas de exposição é de salientar que, ao contrário do que acontece em Serralves, aqui não existe um corredor como elemento de ligação, o arquiteto opta por um percurso integrado nas próprias salas ou seja: o acesso ao espaço expositivo faz-se a partir do próprio espaço expositivo.

Em relação à iluminação, nos desenhos disponíveis, parece não existir o uso de claraboias. Contudo, na entrevista realizada ao arquiteto Álvaro Siza foi-nos esclarecido que haveria iluminação superior e que a inexistência do pormenor dos desenhos justifica-se pela falta de desenvolvimento do projeto, uma vez que só se concretizou o anteprojecto.

Tal como em Serralves, sempre que possível, Álvaro Siza recorre a vãos na fachada para fazer a iluminação dos espaços expositivos. Estes vãos normalmente contêm dimensões generosas e situam-se em espaços específicos, como por exemplo, num canto de forma discreta como acontece neste caso nas salas de exposição temporárias ou então bem marcadas e normalmente a enquadrar qualquer pormenor exterior seja no edifício ou na paisagem, tal como acontece nas salas de exposição permanente.

É de salientar que, as salas de exposição de carácter permanente são particularmente singulares. A mais pequena teria iluminação superior como é recorrente, e a maior, para além de ter um grande vão que na lógica do percurso se perspetiva ao fundo da sala lhe dando-lhe um carácter mais dinâmico, contém também uma parte da fachada interior aberta para o pátio.



72. Esquisso de várias perspectivas. Álvaro Siza.

As opções de projeto presentes nesta obra terão muito provavelmente uma relação direta com o tipo de obras de arte que se perspectivou expor e que envolveriam provavelmente obras de azulejaria e cerâmica. As salas de exposição temporária são de carácter mais neutro, tanto em dimensão como em iluminação. Relativamente aos materiais, no que se conseguiu apurar tanto em termos formais como nos desenhos disponíveis, o edifício foi projetado para ser construído totalmente em betão. Outros materiais mais específicos para revestimentos e pavimentos não são mencionados nos elementos de estudo que foi possível recolher ao longo da pesquisa.

A Fundação Cargaleiro 2 trata-se, então, de um projeto excecional que não teve oportunidade de ser construído devido à falta de financiamento para cobrir uma obra de tão grande dimensão. Contudo, foi recentemente construído para a cidade do Seixal, um edifício de menor escala mas com o mesmo objetivo, denominado de Museu-Oficina Manuel Cargaleiro, que concretizou parte de um objetivo que já há muito se encontrava pendente.

*"Finalmente é certo que se vai concretizar esta antiga ideia que será um ótimo equipamento que abará uma coleção preciosa e variada."*⁵⁷

Álvaro Siza

O novo projeto de museu, que também se situa no Seixal, é bastante diferente do que foi pensado anteriormente e situa-se num terreno mais a Norte numa quinta conhecida por Quinta da Fidalga, um espaço com seis séculos de

⁵⁷ Notícia retira de: http://www.rtp.pt/noticias/cultura/protocolo-para-museu-cargaleiro-foi-assinado-hoje-sem-a-presenca-do-pintor_n164936

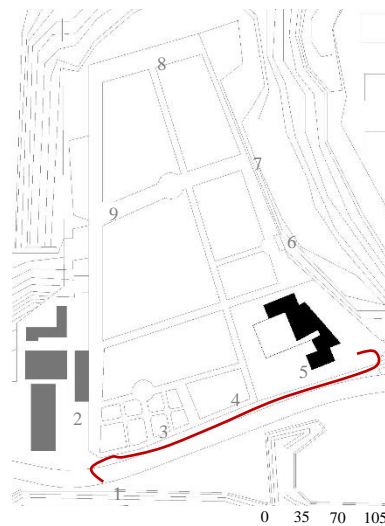
história junto à Baía do Seixal que foi bastante frequentado pelo Mestre Cargaleiro durante a sua juventude.⁵⁸

O terreno tem uma grande área envolvente ajardinada que oferece um panorama especial sobre o rio Tejo o que o torna, tal como acontece em Serralves, num espaço atraente não só pela construção do novo museu-oficina recentemente inaugurado mas também, pelo seu espaço verde que o envolve.



73. Planta de localização da Quinta da Soledade, a Sul, e da Quinta da Fidalga, a Norte.

74. Planta de implantação Museu-Oficina.



Legenda:

1. Percurso de acesso ao museu;
2. Edifícios pré – existentes: Palacete e capela;
3. Jardim do Buxo;
4. Lago da Maré;
5. Oficina de Artes M. Cargaleiro;
6. Fonte das Sereias;
7. Capela;
8. Fonte Nascente;
9. Fonte Neptuno;

É de salientar que neste projeto estava previsto o arranjo da casa e do jardim pré-existente contudo, esta parte do projeto não foi realizada por falta de fundos. A casa teria como fim a adaptação ao funcionamento de uma escola e de arquivos.

⁵⁸ “Oficina de Artes Manuel Cargaleiro”, <http://www.cm-seixal.pt>, 2016.

A topografia desta quinta é muito mais plana comparativamente à quinta da Soledade, contudo, a forma do edifício ainda que mais fragmentada continua a ser um “S”, conceito que suspeitamos ter sido herdado do projeto antigo.

O edifício de dimensões muito menores, com uma área de apenas 500 m², contém um átrio, receção, oficinas, salas de exposições e encontra-se implantado a sul da Quinta da Fidalga. Desenvolve-se numa única planta com uma volumetria quebrada que cria uma sequência de espaços interiores e exteriores. A articulação dos espaços expositivos em “S” permite uma eventual subdivisão por painéis desmontáveis. A iluminação natural destes espaços é garantida por envidraçados sobre o jardim e a iluminação artificial é feita por sancas ou tetos luminosos, de modo a permitir as condições ideais para cada tipo de utilização.⁵⁹ Tal como vimos na Fundação Cargaleiro 2, este museu também não contém iluminação zenital feita através de claraboias.

Relativamente aos percursos, interiormente pode-se constatar que se trata de um percurso de acesso às salas de exposição que, como acontece na Fundação Cargaleiro 2, se faz por entre as próprias salas sem conter qualquer tipo de separação por corredor ou qualquer outro tipo de ligação, sendo apenas diferenciadas pelo seu próprio desenho quebrado em volta de um pátio. Exteriormente o acesso ao museu também não se faz de forma direta tendo que se percorrer o jardim através de um percurso em ramada já existente até se chegar ao museu. Tal como na Fundação de Serralves e na Fundação Cargaleiro 2, o arquiteto obriga o visitante ao percurso e à contemplação.

⁵⁹ “Oficina de Artes Manuel Cargaleiro”, <http://www.cm-seixal.pt>, 2016.

Apesar de o primeiro projeto para a Fundação Cargaleiro do Seixal ter sido abandonado, a memória deste parece contaminar o novo projeto refletindo-se no discurso dos autarcas, do arquiteto e do próprio Manuel Cargaleiro em várias notícias publicadas.

*"Ainda mantemos este projeto inicial, que considero ser a Serralves da Área Metropolitana de Lisboa pelo facto de ser um projeto grande. Mas a solução de investimento não podia ser só municipal, daí o abandono temporário da ideia."*⁶⁰

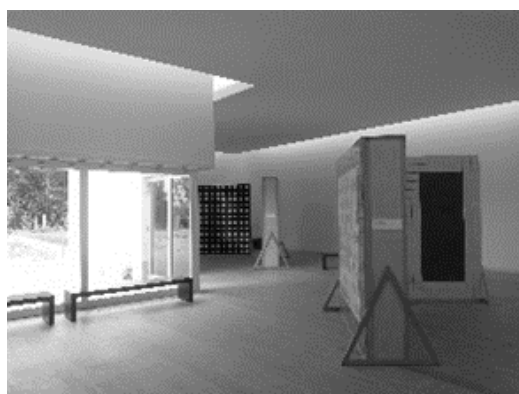
Presidente da Câmara Municipal do Seixal

*"Se algum dia o primeiro projeto avançar, o espaço que vai ser construído este ano poderá sempre ser o de uma bela galeria de exposições, que o Seixal não tem."*⁶¹

Manuel Cargaleiro

⁶⁰Notícia retirada do site: http://www.rtp.pt/noticias/cultura/manuel-cargaleiro-concebeu-espaco-para-formacao-artistica-diversificada-e-acessivel-a-todos_n164899

⁶¹ IDEM



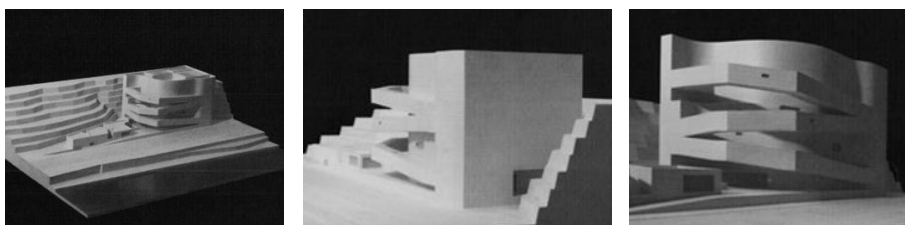
75. Vista exterior e interior do Museu - Oficina de Artes Manuel Cargaleiro.

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. 1998-2008.

A Fundação Iberê Camargo foi criada a 1 de Dezembro de 1995 e é uma instituição sem fins lucrativos que tem como objetivo a preservação, divulgação e estudo da obra do pintor brasileiro Iberê Camargo, bem como, promover a reflexão sobre a produção artística contemporânea. A sua sede inicial estava instalada no *atelier* do artista que começou a ter dificuldades na proteção e preservação das suas obras, motivo pelo qual, a ideia de se construir um museu passou a ser uma prioridade.⁶²

Em 1998, o arquiteto Álvaro Siza foi convidado a participar no concurso para a criação deste museu e foi selecionado. No mesmo ano começa a desenvolver o projeto que, mesmo antes de ser construído, foi considerado uma das suas melhores obras, o que lhe valeu o prémio Leão de Ouro da Bienal de Veneza em 2002.⁶³

Rapidamente, Porto Alegre passou a fazer parte do circuito internacional da arquitetura de museus, contudo, apesar da qualidade e do sucesso imediato da obra, atualmente a Fundação Iberê Camargo não se encontra nas melhores condições de funcionamento.⁶⁴



76. Maquete do Museu.

⁶² KIEFER, Flávio, Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza, São Paulo: Cosac Naify, 2008 p. 172.

⁶³ POLÓNIA, Pedro, A construir a fundação Iberê Camargo, Porto: Faup, 2008, p. 36.

⁶⁴ Jornal Zero Hora, do dia 24/08/2016.

Notícia retirada do site: <http://zh.clicrbs.com.br>

Iberê Camargo nasceu em 1914 e foi criado em pequenas cidades do interior do Rio Grande do Sul, numa época em que “interior” significava dificuldades de acesso ao resto do mundo. Contudo, foi na sua passagem pela cidade de Porto Alegre, entre 1939 e 1942, que o artista encontrou estímulo e apoio para se dedicar inteiramente à arte.⁶⁵

A ligação de Iberê Camargo a Porto Alegre é portanto, obviamente íntima pois, foi lá que começou a sua vida como artista apesar do ambiente ainda conservador ser pouco estimulante para as artes plásticas. Em Porto Alegre o seu reconhecimento levou-o até ao Rio de Janeiro onde ganhou o prémio do Salão de Arte Moderna de 1947 que lhe permitiu fazer uma viagem à Europa. Três anos depois volta para o Brasil e passa a circular com muita facilidade entre o ambiente intelectual do Rio de Janeiro onde se vê reconhecido como grande artista brasileiro. Apesar do exposto nunca perdeu o contato com Porto Alegre, onde participou em várias exposições e cursos.⁶⁶ Mais tarde, o artista volta definitivamente para a cidade de Porto Alegre onde veio a falecer em 1994.

Museu e implantação

O museu da Fundação Iberê Camargo foi projetado para a cidade de Porto Alegre, Brasil, e está situado entre uma avenida e um penhasco, numa pequena clareira de superfície plana que corresponde a um negativo que resultou de uma extração de pedra. Este terreno, relativamente pequeno e estreito, limitado a Norte pela avenida Padre Cacique e pelo rio Guaíba e, a sul, por uma encosta, foi oferecido pelo Governo da cidade de Porto Alegre e

⁶⁵ KIEFER, Flávio, Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza, São Paulo: Cosac Naify, 2008 p. 17 e 18.

⁶⁶ IDEM p. 19.

é caracterizado pelo declive acentuado que corresponde a essa mesma extração de pedra.⁶⁷

Era imposto que se conseguisse desenhar um museu para esse pequeno sítio sobrando mantendo intacta a rica vegetação na sua envolvente. Essa imposição e a evidente falta de espaço trouxe alguns problemas, nomeadamente no desenho do parque de estacionamento e no acesso aos serviços para cargas e descargas.⁶⁸



77. Planta de implantação



Tipologia

Devido à falta de espaço para a implantação do edifício, o museu desenvolveu-se na vertical vencendo rés-do-chão e mais três pisos e, completou-se com mais alguns corpos anexos na horizontal que contêm ateliês para ensino e aprendizagem.⁶⁹

Conceptualmente, o edifício que tem uma relação muito íntima e óbvia com a silhueta do penhasco “ (...) *consistiu em criar uma fachada*

⁶⁷ FIGUEIRA, Jorge, Álvaro Siza: Modern Redux, Osfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, p. 77.

⁶⁸ POLÓNIA, Pedro, A construir a fundação Iberê Camargo, Porto: Faup, 2008, p. 36.

⁶⁹ FIGUEIRA, Jorge, Álvaro Siza: Modern Redux, Osfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, p. 77.

*simétrica à linha que se desenha por trás do edifício: retomar na frente, a linha do cume.”*⁷⁰

Este mimetismo da envolvente “ (...) reaviva a sensibilidade marcadamente portuguesa da acomodação e assimilação à geografia existente, subjacente a grandes cidades como o Rio de Janeiro, a Baía ou Porto Alegre.”⁷¹

Formalmente, o museu é definido pela sua grande parede ondulada e pelas rampas tubulares exteriores situadas a Norte e a Nascente do edifício. Tanto no exterior como no interior, a obra destaca-se pelo contraste entre curvas e retas, percursos e rampas, que criam um diálogo entre a arquitetura e a natureza quase como que imitando a forma do lugar e a dinâmica orgânica do penhasco.

Comparando a arquitetura do museu com a obra do pintor Iberê Camargo, quase que se pode dizer que uma é tão expressionista como a outra, contudo, é muito difícil afirmar se houve realmente alguma ligação direta da conceção do edifício com a obra do artista.⁷²

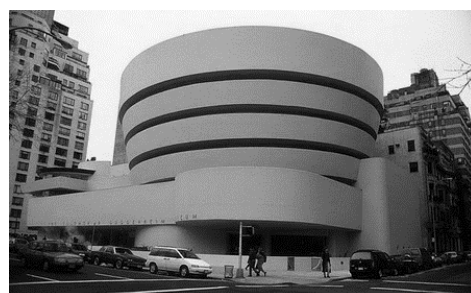
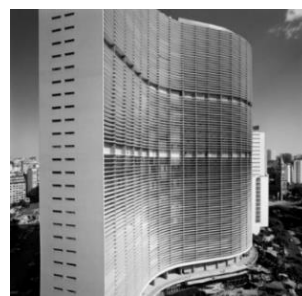
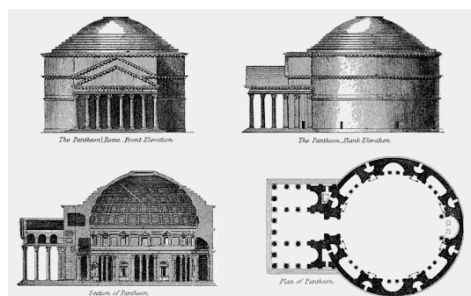
Como referem Dominique Machabert e Laurent Beaudouin, muitas outras referências arquitetónicas podem-se relacionar com mais certeza, o Pantheon de Roma, por exemplo, uma referência clássica que aborda de uma forma direta a verticalidade e a centralidade com luz zenital ou então o Museu Solomon R. Guggenheim, uma obra singular do modernismo, que para além de abordar as mesmas características de verticalidade e centralidade, também contém um esquema de percurso em rampa. Ainda muitas outras referências

⁷⁰ MACHABERT, Dominique e BEAUDOUIN, Laurent, Álvaro Siza: Uma questão de medida, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009, p. 245.

⁷¹ Peter testa, “Uma arte Maiêutica: Os museus de Álvaro Siza”, in Álvaro Siza – Expor = on Display, 2005, p.19 e 20.

⁷² POLÓNIA, Pedro, A construir a fundação Iberê Camargo, Porto: Faup, 2008, p. 35.

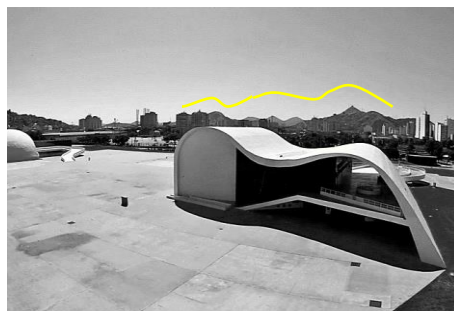
podem ter surgido também como memória ou influência para o desenvolvimento do projeto, como a arquitetura brasileira de Lina Bo Bardi ou de Oscar Niemeyer.⁷³



78. Pantheon de Roma, 118-128, Públio Élio Adriano; Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, 1956-1959, Frank Lloyd Wright; SESC Pompeia, São Paulo, 1977-1982, Lina Bo Bardi; Copan, São Paulo, 1951-1966, Oscar Niemeyer.

A referência que nos parece mais evidente é a obra de Oscar Niemeyer. Não só através de uma obra/edifício em específico, mas pela atitude de projeto que afirma vincadamente em ambos uma profunda ligação com o lugar e com a envolvente. Se olharmos para as formas do museu de Álvaro Siza que têm como ponto de partida formal a imitação do desenho da escarpa, verificamos que a solução geradora de todo o projeto não é muito diferente de muitos edifícios singulares da obra de Niemeyer que procuram estabelecer relações com a silhueta dos morros que definem o território do Rio de Janeiro.

⁷³ MACHABERT, Dominique e BEAUDOUIN, Laurent, Álvaro Siza: Uma questão de medida, Casal de Cambra: Caleidoscópio, p. 254 e 255.



79. MAC. Niterói, Rio de Janeiro. 1991-1996, Oscar Niemeyer; Teatro Popular Oscar Niemeyer. Niterói, Rio de Janeiro, 1997, Oscar Niemeyer.

O museu para a Fundação Iberê Camargo é composto por um volume principal vertical de quatro pisos e um volume anexo horizontal mais discreto e de apenas um piso. O piso da cave contém, um auditório, oficinas de arte, biblioteca, estacionamento, arquivo, área técnica, sala de projeção e sala de controle. No piso do rés-do-chão o átrio, a recepção, a livraria, a loja, arrumos, cafeteria, cargas e descargas e, nos restantes pisos, as salas de exposição.

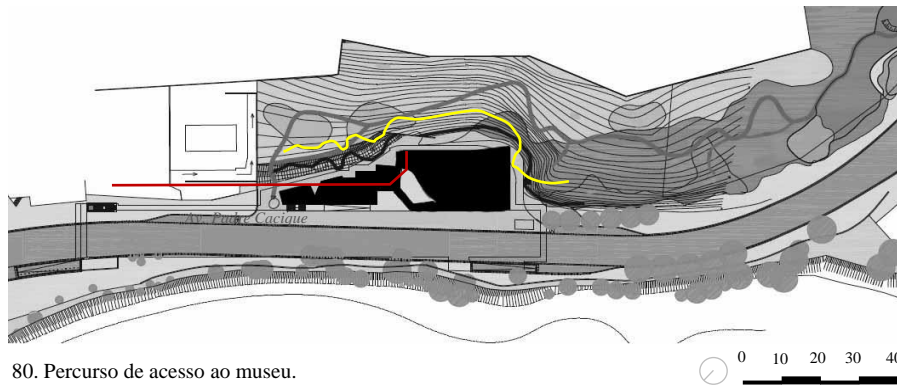
Todo o edifício é construído em betão armado e materializa-se em betão branco no exterior com cofragem constituída por painéis metálicos ou em fibra. Nos acabamentos interiores prevalece o mármore no pavimento, lambrins, escadas, instalações sanitárias, áreas de distribuição e totalidade do rés-do-chão do volume principal. A madeira prevalece no pavimento das áreas restantes e esquadrias interiores e exteriores, o estuque nas paredes e tetos e o epóxi no pavimento do parque de estacionamento, dos depósitos das áreas de distribuição do piso semi-enterrado do museu.⁷⁴

Acesso ao museu

O museu da Fundação Iberê Camargo convive diretamente com a Avenida Padre Cacique limitando-a e desenhando a fachada principal. O

⁷⁴ POLÓNIA, Pedro, A construir a fundação Iberê Camargo, Porto: Faup, 2008, p. 35.

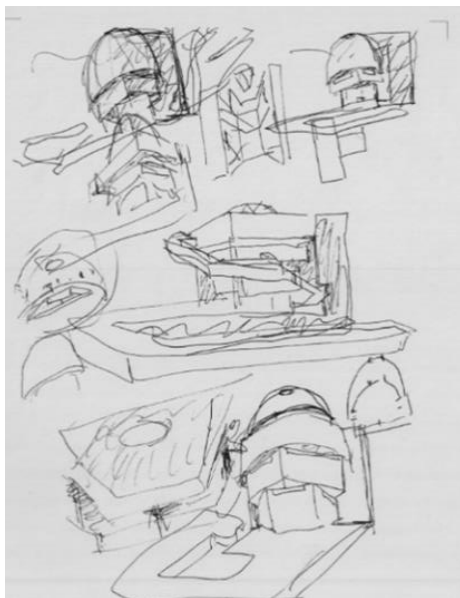
acesso ao museu faz-se através desta mesma avenida pelo parque de estacionamento que contém acessos através de elevador (acesso pelo interior ao átrio de entrada) e escada (acesso pelo exterior à entrada principal).



80. Percurso de acesso ao museu.

O parque de estacionamento foi uma das áreas mais difíceis de resolver devido à falta de espaço sendo possível, na última das alternativas, ser construído por baixo da avenida Padre Cacique, ocupando toda a via. Outras soluções foram estudadas como projetá-lo para a cave, o que não foi possível por razões técnicas ligadas ao edifício, ou então, alojá-lo na parte alta do edifício, ao mesmo nível que o cume, como se tinha resolvido anteriormente num projeto antigo que não foi realizado, a Casa Baía em Gondomar. Esta solução permitia deixar o carro no nível superior e apanhar um elevador que conduzia ao museu na parte inferior.⁷⁵

⁷⁵ MACHABERT, Dominique e BEAUDOUIN, Laurent, Álvaro Siza: Uma questão de medida, Casal de Cambra: Caleidoscópio p. 244.



81. Esquissos do arquiteto: primeiras soluções do museu e Casa Baía, 1983-1993, Gondomar.

A entrada no edifício acede-se através de uma rampa pouco inclinada que leva a um grande átrio que faz a transição para a entrada no edifício. A existência desta rampa deve-se ao facto de o edifício estar assente numa base constituída por uma plataforma longa que se eleva sessenta centímetros em relação ao passeio da avenida para albergar as áreas técnicas e as restantes áreas do programa de apoio à dinâmica do museu. Depois de percorrida esta rampa de acesso encontra-se um grande átrio que é limitado pelo volume da cafeteria e pelos braços tubulares das rampas exteriores que abraçam o edifício e que marcam e protegem a entrada. Mais uma vez, estamos perante uma solução de acesso particularmente dinâmica e complexa que se materializa numa rampa de acesso a um átrio que faz, por sua vez, a transição para a entrada do edifício que está localizada no canto inferior do lado Nascente da fachada ondulada. Por cima deste espaço de transição de acesso à entrada do museu há uns grandes braços tubulares suspensos, que têm uma presença tão

forte que parecem limitar o espaço de entrada não apenas como um átrio mas como se fosse um pátio. Contudo, esta organização ou esta opção de localizar o vão da entrada a um canto da fachada dá, a este espaço de transição, uma certa autonomia, estando totalmente conectado com o exterior e com os volumes anexos do edifício onde funciona nomeadamente a cafetaria. Por sua vez, a cafetaria oferece uma esplanada e com ela o funcionamento de uma certa dinâmica e interatividade que de repente transforma este espaço transitável também num espaço de estar. Inesperadamente associa-se então no mesmo espaço, a função de uma praça.

Podemos afirmar que esta solução “átrio-pátio-praça” é, particularmente inovadora e complexa uma vez que existem três problemas absolutamente centrais resolvidos no mesmo sítio, ou na mesma fachada: a entrada no edifício, o carácter de espaço de permanência e simultaneamente de atravessamento e o percurso aéreo em rampas que limita e centraliza o espaço de entrada de uma forma muito marcada e particular. Apesar da complexidade desta área de transição, na prática a utilização deste espaço e o acesso a ele é feito de uma forma muito natural e evidente para o visitante. Também há um outro acesso secundário por trás do museu, para cargas e descargas, que se situa entre o edifício e a escarpa. Esta foi uma solução requerida desde o início para se evitar utilizar a fachada principal para essa função.



F. Acesso ao museu e espaço de transição para o interior do edifício.

Percurso interior

Esquemáticamente o edifício caracteriza-se por um grande espaço central com salas em seu redor que formam um L. O percurso de acesso às salas de exposição faz-se através de uma rampa que dita todo o desenvolvimento estrutural, espacial e programático do edifício constituindo-se como um elemento absolutamente central na dinâmica espacial do projeto. Esta rampa que nasce no espaço interior do átrio e que se projeta para o exterior do edifício, transforma-se numa galeria que envolve a fachada Norte e Nascente do volume edificado, desenhando assim, uma fachada extraordinariamente invulgar. Pontualmente, nestas galerias exteriores acontecem pequenos vãos, de onde se pode contemplar a paisagem para o lago Guaíba.

Das rampas e das salas de exposição contemplam-se inúmeras vistas cruzadas com perspetivas variadas e principalmente vislumbra-se o limite, ou o momento da interseção das rampas na fachada que a furam e se projetam para o exterior como longos tubos que envolvem o edifício. Este momento em que as rampas se intersectam na parede dá a sensação misteriosa de um percurso contínuo sem fim. As duas salas de exposição dos extremos do “L” abrem-se para o átrio em *mezanine*, e permitem um contacto e leitura global de todo o edifício. Apenas a sala que se situa entre elas é totalmente fechada. Na realidade, este percurso em rampa funciona como um todo, que engloba e atravessa todo o edifício, começando no átrio e parando apenas na última sala de exposição, fazendo com que todo o edifício pareça estar sempre em constante movimento, não apenas pela função de percurso em si, mas também, pela linha ondulada que desenha a rampa e pelas salas de exposição em *mezanine* que comunicam entre si.



R. Acesso em rampa para as salas de exposição do piso 1.

Ao contrário do que acontece no museu estudado anteriormente, a Fundação Cargaleiro 2, neste caso as salas de exposição não distinguem os espaços destinados às exposições temporárias e permanentes, optando-se portanto, por uma maior flexibilidade de organização e por uma sequência de três salas distintas nos três pisos do edifício. As salas de todos os pisos estão abertas sobre o espaço do átrio, e podem ser encerradas por painéis até à altura de quatro metros permitindo a entrada de luz natural a partir do átrio.⁷⁶

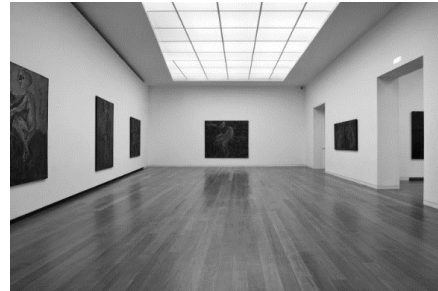


83. Vista dos pisos das salas de exposição e interseção dos acessos em rampa.

As salas do último piso recebem luz natural e artificial através de claraboia constituída por duplo envidraçado com acesso intermedio para limpeza e regulação da luz e a sua intensidade é controlada através de plataformas horizontais suspensas no teto. A iluminação das restantes salas faz-se através de luz artificial com o recurso a esquadrias envidraçadas, suspensas do teto

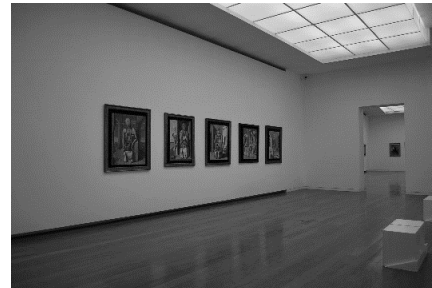
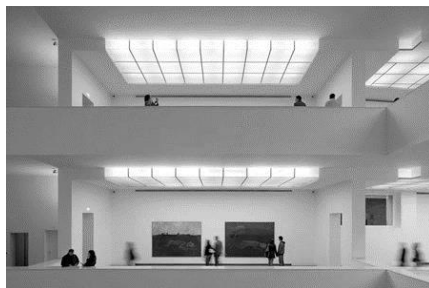
⁷⁶ Álvaro Siza, El Croquis nº 68 + 69 + 95, “Fundacion Iberê Camargo”.

conforme referido anteriormente. O espaço do átrio recebe luz natural através de claraboias situadas na cobertura e de vãos na parede ondulada.⁷⁷



84. Salas de exposição do último piso.

Devido à repetição dos pisos das salas de exposição e devido ao facto de estas se encontrarem abertas para o átrio do edifício, foi imposta uma uniformidade na intensidade de luz para todos os pisos ou seja, pretendia-se que o sistema de iluminação artificial dos pisos inferiores tivessem uma intensidade de luz idêntica à do último piso que recebe luz natural através de uma claraboia. A solução foi improvisar uns falsos lanternins para os pisos inferiores utilizando caixas de luz instalando no seu interior linhas de luminárias suspensas a meia altura e viradas para cima.



85. Salas de exposição do primeiro e do segundo piso.

⁷⁷ KIEFER, Flávio, Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza, São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 30.

Com esta técnica conseguiu-se uniformizar a luz das caixas diminuindo o brilho das lâmpadas através de um sistema de reflexão. Nas rampas exteriores de circulação a iluminação natural é também feita através de claraboias e de vãos estrategicamente localizados para pontuar o percurso ou emoldurar uma paisagem e a artificial também segue o tema dos lanternins tendo-se optado pela instalação de fendas de luz encastradas nos tetos falsos.⁷⁸

Relativamente ao esquema, conceito e materialização dos percursos podemos concluir que ao contrário do que acontece na maioria dos museus de Álvaro Siza este é resolvido na vertical e desta forma, o padrão de movimento que estamos habituados a ver na obra do arquiteto relativamente ao esquema de percursos e de ligações é aqui reinventado numa solução vertical.

Fundação Manuel Cargaleiro 1, Lisboa. 1993.

A Fundação Manuel Cargaleiro 1 como já foi mencionado anteriormente, trata-se do primeiro edifício museológico proposto por Álvaro Siza para albergar a obra do mestre Manuel Cargaleiro. Este museu está inserido num projeto desenhado para uma zona urbana central, a praça de Espanha em Lisboa, e faz parte de um plano urbano que o próprio arquiteto desenvolveu.⁷⁹

O primeiro estudo prévio que foi aprovado em 1990 previa para a praça de Espanha uma estratégia baseada no intenso desenho de tráfego que compunha um todo dinâmico de volumes isolados e de espaços contínuos, fundamentados na conceção de uma praça em que o tipo de espaço urbano seria aberto e dominado por jardins. Contudo, o estudo aprovado implicava a

⁷⁸ POLÓNIA, Pedro, *A construir a fundação Iberê Camargo*, Porto: Faup, 2008, p. 202.

⁷⁹ Fundação de Serralves, Álvaro Siza – *Expor = on Display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 129.

resolução de alguns problemas que a solução projetada não resolvia, como por exemplo, o estacionamento desordenado de camionagem suburbana no topo da praça, o aglomerado de venda ambulante e equipamentos que necessitavam de ser transferidos. Em 1992, este plano foi recusado apesar de ter servido como base ao licenciamento de novos edifícios hoje existentes naquela avenida. Também o edifício para o museu da Fundação Cargaleiro chegou a ser aprovado, mas por motivos políticos foi abandonado, numa fase em que já se encontrava em movimento o projeto de execução.⁸⁰

Outro projeto de Álvaro Siza que podemos relacionar com o planeamento urbano da Praça de Espanha é o projeto de requalificação para a Avenida Afonso Henriques, 2000. Este projeto que também propõe volumes para um museu e habitação coletiva, aborda a requalificação de uma parte da cidade que ficou desconsiderada depois da desmontagem de um maciço rochoso.⁸¹

Os dois projetos apesar de imaginados para duas cidades e meios urbanos totalmente diferentes, partilham a mesma base que se assenta na organização de um quarteirão aberto e intimamente relacionado com a escala, história e morfologia urbana do lugar. Por esse motivo, achamos pertinente uma breve abordagem a este projeto que teria como principal abordagem um Museu para a Cidade.

⁸⁰ Consultado em:

<http://www.am-lisboa.pt/documentos/1404402354L3uMI8vj5Wk45MG1.pdf>

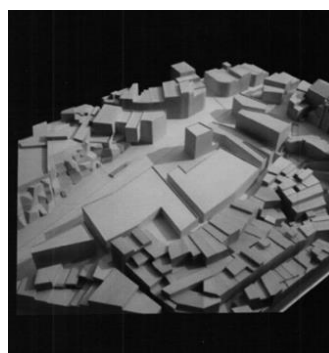
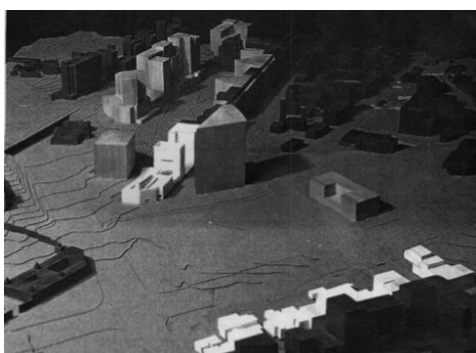
⁸¹ Álvaro Siza, “Projecto de Requalificação da AV. Afonso Henriques, Porto, 2000- Memória Descritiva- Estudo Prévio”, in CASTANHEIRA, Carlos e PORCU, Chiara, *As cidades de Álvaro Siza*, Lisboa: Figueirinhas, 2001.

*“A proposta para estes volumes apoia-se na envolvência histórica da Sé e nas intencionais variações de cérceas.”*⁸²

Álvaro Siza, relativamente ao plano para a Avenida Afonso Henriques.

*“A sua forma tem a ver com a definição de volumes em todo o espaço da Praça de Espanha e da Avenida Malhoa.”*⁸³

Álvaro Siza, relativamente à Fundação Cargaleiro 1.



86. Plano Urbano para a Praça de Espanha, Lisboa, 1993; Requalificação da Avenida Afonso Henriques, Porto, 2000.

Em relação ao projeto de requalificação realizado para a Avenida Afonso Henriques no Porto, podemos afirmar que o problema relacionado com este trecho da cidade surge quando se decide demolir uma parte do tecido urbano que envolve a Sé para se fazer uma ligação direta desde a ponte D. Luiz até à praça da Liberdade. Desenvolveram-se vários projetos para resolver esta “ferida”, mas nenhum deles encontrou oportunidade de ser construído. Em 2000, o arquiteto Siza redesenha o projeto para a Avenida da Ponte, projeto que já tinha desenhado anteriormente em 1968, e propõe um conjunto

⁸² Fundação de Serralves, Álvaro Siza – *Expor = on Display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 129.

⁸³ Álvaro Siza, “Projecto de Requalificação da AV. Afonso Henriques, Porto, 2000- Memória Descritiva- Estudo Prévio”, in CASTANHEIRA, Carlos e PORCU, Chiara, *As cidades de Álvaro Siza*, Lisboa: Figueirinhas, 2001.

de volumes que alberga um Museu para a Cidade, habitação coletiva e comércio. Dois dos edifícios de habitação estariam localizados mais próximos da Sé e desenhariam uma entrada na diagonal em direção à sua galilé, o Museu para a Cidade constituir-se-ia nos três volumes centrais mais baixos que visualmente são soltos, mas que estão ligados ao nível do quarto piso, restando ainda mais dois volumes de habitação: uma torre situada entre os volumes do museu e um edifício mais estreito que remata o terreno e desenha um gaveto.⁸⁴

*“ (...) desenvolvi um museu com uma parte contínua subterrânea e com volumes destacados à superfície de maneira a desenharmos abertos e a não isolar esta rua e a dar drenagem, saídas e dar também alguns espaços, praças (...) e espaços de maior dimensão sobre a avenida.”*⁸⁵

Nesta intervenção a fragmentação dos volumes permite uma maior permeabilidade e ligação com o construído existente criando a possibilidade de se estruturarem novos percursos e lógicas de atravessamento, objetivo também pretendido na intervenção urbana para a Praça de Espanha onde o arquiteto assume volumes isolados para criar espaços contínuos.

Museu e implantação

Voltando ao caso de estudo em questão, o terreno para a Fundação Cargaleiro 1 está inserido numa zona de intenso tráfego urbano, situando-se entre a Avenida José Malhoa, a Avenida dos Combatentes e a Avenida Columbano Bordalo Pinheiro.

⁸⁴ “Álvaro Siza, Obras e Projectos - Requalificação da Avenida D. Afonso Henriques”
Vídeo consultado no site:

<https://www.youtube.com/watch?v=7k7P3gheVhM>

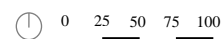
⁸⁵ IDEM

A implantação do edifício museológico é obviamente definida pela forte presença da Avenida José Malhoa, na medida em que segue a sua direção projetando-se para dentro do terreno da praça de Espanha. Este traçado atravessa o terreno obrigando à solução de uma implantação volumétrica mais centrada e terminada em gaveto.

Como já vimos anteriormente, as formas volumétricas têm a ver com a definição dos volumes já existentes em todo o espaço da Praça de Espanha e da Avenida Malhoa. Este projeto tinha por objetivo contribuir para a unidade da praça permitindo simultaneamente criar momento de com o edificado da cidade e ofereceria permeabilidade e estruturação de novos fluxos entre espaços contínuos e ajardinados.



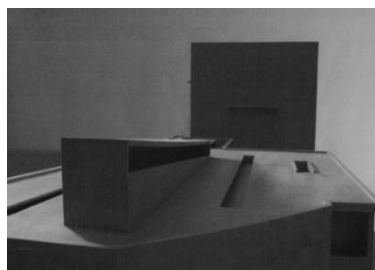
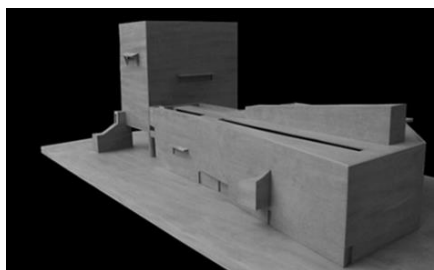
87. Implantação. Plano urbano da praça de Espanha.



Tipologia

A forma do museu é fragmentada, facto que tem a ver com a definição dos volumes em todo o espaço da Praça de Espanha e da Avenida Malhoa. O edifício é composto por um volume principal mais baixo em forma de “U”,

que rodeia e limita um pátio e outro volume, mais alto com vários pisos, que o remata e fecha o pátio. O volume mais alto está elevado sobre um pilar do lado Oeste, com o objetivo de simultaneamente criar permeabilidade e continuidade espacial ao nível do piso do rés-do-chão e de funcionar como um pórtico de entrada para o museu.⁸⁶



88. Maquetes.

O museu está inserido em plena malha urbana e integra-se totalmente na envolvente, desenvolvendo-se numa cércea que se relaciona com os edifícios mais próximos que usam de duas escalas: edifícios em altura, ou edifícios mais baixos com um máximo de três ou quatro pisos. Enquanto a torre estabelece relações com a cércea dos edifícios da Avenida Columbano Bordalo Pinheiro, funcionando como uma repetição da densidade edificada ou

⁸⁶ Fundação de Serralves, Álvaro Siza – *Expor = on Display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 129.

como uma continuidade da mesma, o volume horizontal estende-se para um espaço mais aberto e menos denso.

Também o alinhamento do museu com os edifícios existentes é evidente e importante na continuação do desenho da Avenida Columbano Bordalo Pinheiro, alinhamento esse que leva a terminação do edifício ao limite do quarteirão, onde se desenha uma espécie de gaveto em volume “chanfrado”. Esta forma “chanfrada” vai buscar relação com os alinhamentos do próprio quarteirão e dos edifícios mais próximos existentes e dos propostos.

Relativamente à distribuição do programa, no piso do rés-do-chão do volume horizontal situa-se a livraria, que se acede desde o *hall* de entrada, a cafeteria, que se situa no lado Oeste do pátio, e uma galeria de exposição. As restantes galerias de exposição situam-se no primeiro piso. O auditório, oficinas, estúdios, biblioteca, situam-se na torre e contam com acessos independentes o que lhes permite uma grande flexibilidade de uso e funcionamento.⁸⁷

Estes dois volumes de carácter oposto, tanto em forma como em função, são ligados a Norte por um grande espaço de desenvolvimento longitudinal que é aberto para o exterior. Pelo carácter do espaço, apesar de nos documentos recolhidos não existir informação sobre a designação dos mesmos, chegamos à conclusão de que a sua função seria aproximada à de um grande foyer que distribuiria ao nível do rés-do-chão para o volume do museu ou, para a torre do auditório. Este foyer parece-nos eventualmente que poderia funcionar como um acesso secundário ao edifício que permitiria uma entrada independente para a torre.

⁸⁷ Álvaro Siza, El croquis nº 68-69+95, “Fundación Cargaleiro”.

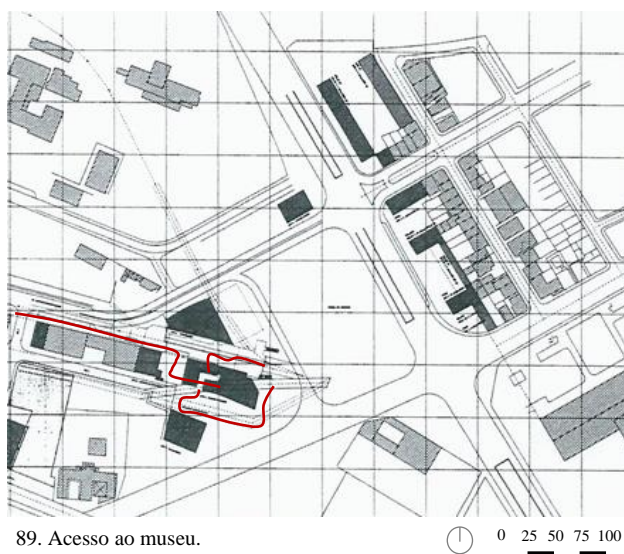
Relativamente aos materiais não foi encontrada informação que descrevesse que tipo de materiais seriam utilizados neste edifício contudo, pelo carácter do edifício e relação de continuidade com a obra de Álvaro Siza pode-se apontar para um edifício eventualmente em betão.

Acesso ao museu

Pela análise e interpretação que se fez aos desenhos encontrados durante a pesquisa entendeu-se que a entrada principal do edifício se faz pelo pátio, e que se encontra localizada mesmo no centro do edifício horizontal. Julga-se ainda existir, como já foi referido anteriormente, uma entrada secundária a Norte e uma entrada de serviço para cargas e descargas a Este.

Relativamente ao acesso ao museu, apesar de se verificar uma linha muito presente que se relaciona com a Avenida Columbano Bordalo Pinheiro, que se estende até às saídas do metro no extremo do terreno, entende-se que este seria possível através de vários pontos do terreno a partir de qualquer uma das ruas que lhe faz limite, uma vez que se trata de um espaço urbano aberto por onde os percursos se fazem de forma continua e fluída. Ao contrário dos museus estudados anteriormente, a Fundação Cargaleiro 1 faz parte de uma reabilitação urbana e é um edifício percorrível e acessível em todo o seu perímetro onde são possíveis vários acessos a partir de diferentes percursos. Trata-se de uma situação muito diferente do que acontece na Fundação Iberê Camargo que, claramente, desenha uma fachada principal para a rua ou do que acontece na Fundação de Serralves e na Fundação Cargaleiro 2, onde a definição do percurso de acesso é fundamental na composição e na preparação da entrada no edifício. Julga-se neste caso que, mais do que a identificação de um percurso de acesso ao museu, existe uma intensão de marcação formal

através da volumetria com a qual se orienta o visitante até à entrada principal do edifício. Referimo-nos obviamente ao edifício em altura que está claramente a marcar um ponto de referência no edifício e que curiosamente funciona como um pórtico de acesso ao museu, permitindo a passagem ao nível do rés-do-chão, o que torna esta solução ainda mais rica. Neste pórtico formado pela subtração do piso térreo da torre está saliente a laje inclinada do auditório e o acesso ao mesmo através de umas escadas exteriores monumentais que, em conjugação com um pilar existente no lado oposto, funciona como apoio estrutural da torre. É importante referir, ainda, que os três edifícios propostos nas proximidades do museu são cruciais para a definição dos espaços contínuos entre eles e na condução de importantes fluxos para o museu. O volume adossado aos edifícios da Avenida Columbano Bordalo Pinheiro e o volume triangular, situados mais a Norte, são fundamentais para a definição do espaço que caracteriza o acesso ao pórtico da torre, criando uma ligação muito marcada em relação continua com a Avenida e formando espaços livres, de respiro, importantes para a definição e acesso ao museu.



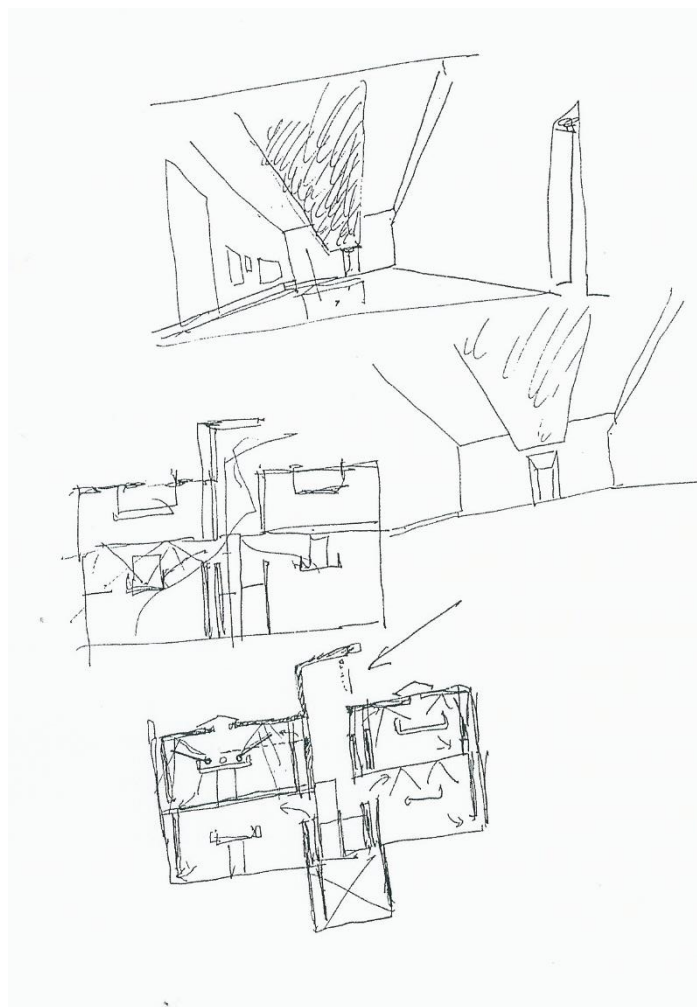
Percurso interior

As salas de exposição são organizadas em sequência e têm um carácter muito variado. Estas organizam-se em dois pisos em redor de uma rampa absolutamente central com iluminação zenital que dita o sentido do percurso expositivo ao visitante. Ao longo da circulação vertical em rampa é possibilitada a contemplação dos diferentes espaços expositivos, através de diferentes aberturas que possibilitam diferentes pontos de vista, estabelecendo uma dinâmica de vistas cruzadas que desvendam parcialmente as salas e as exposições, antecipando a efetiva entrada nos diferentes espaços.⁸⁸

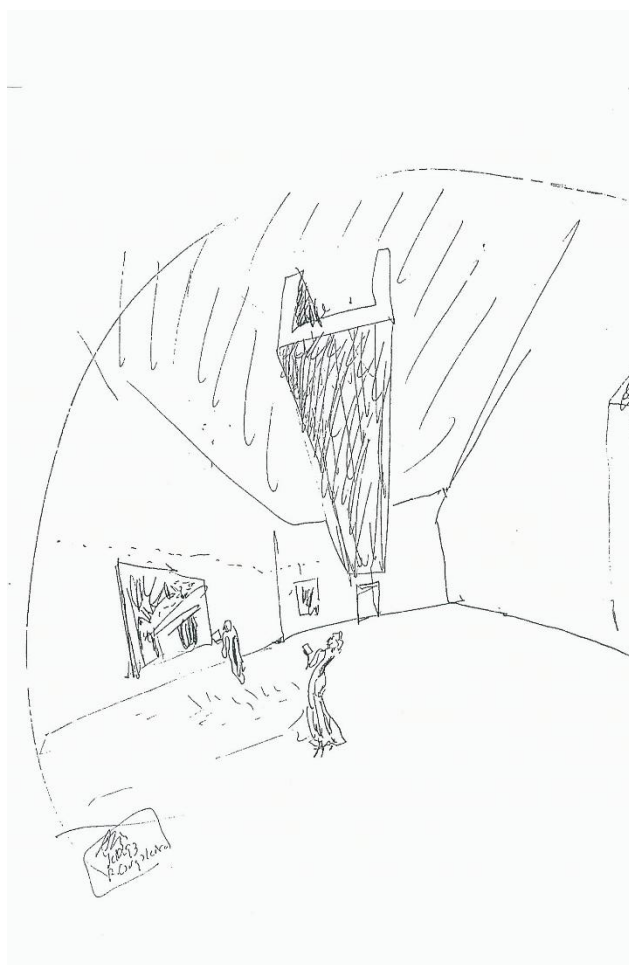
Não foi possível perceber com clareza, a partir dos documentos a que tivemos acesso, em que pontos e em que momentos se localizavam os vãos nas paredes das rampas, para verdadeiramente se poder compreender a dinâmica visual e espacial deste percurso. É de salientar que todos os espaços técnicos/*courette* se distribuem ao longo das paredes ocas situadas nos dois lados das rampas, eliminando assim a necessidade de usar tetos falsos nos espaços das galerias.

O sistema de iluminação das galerias de exposição é muito parecido com o usado na Fundação de Serralves que utiliza um sistema de iluminação duplo: natural e artificial. Assim, no último andar a luz é conseguida de forma natural a partir de lanternins e controlada por um elemento horizontal de forte presença, a mesa invertida. Na mesa invertida escondem-se linhas de focos artificiais que tentam recriar a intensidade da luz natural.

⁸⁸ Fundação Cargaleiro, Álvaro Siza – *Expor = on Display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 129.



91. Estudos sobre a iluminação natural e artificial. Álvaro Siza.



92. Estudos sobre a organização de um espaço expositivo. Álvaro Siza.

No piso inferior, a iluminação é feita de forma artificial através da mesma solução em mesa invertida, contudo, como aconteceu com os museus anteriormente estudados existe um vão na parede chanfrada que permite a entrada de luz natural e evidentemente a contemplação de uma vista para a praça de Espanha. A rampa de acesso é também iluminada por uma claraboia com abertura virada a Norte em toda a sua extensão. É de salientar o facto de exteriormente esta claraboia parecer imitar o sentido inverso da rampa.

Podemos afirmar que este museu tem um carater excecional não só volumetricamente, mas também em termos espaciais e organizativos.

*“É um espaço muito variado destinado a um museu onde seria exposta sobretudo cerâmica. Colocavam-se, portanto, problemas diferentes (...) quer em relação à luz, quer em relação ao próprio espaço.”*⁸⁹

⁸⁹ Fundação de Serralves, Álvaro Siza – *Expor = on Display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p.129.

Museu para Dois Picasso, Madrid. 1992.

O museu para Dois Picasso é um exemplo muito especial de conceção de uma ideia de projeto. Este museu foi criado a partir, não de uma encomenda para um cliente mas, a partir de um convite para integrar uma exposição: “Visões para Madrid”, que se realizou no contexto de Madrid Capital Europeia da Cultura de 1992.

Tratava-se, portanto, de um concurso de ideias tendo sido dada total liberdade de criação. Cada arquiteto podia definir o programa e a localização do edifício proposto. Álvaro Siza escolheu um terreno já antes estudado por ele num outro concurso para o Centro Cultural de La Defensa, em 1988-1989, um projeto que também não foi construído.⁹⁰

Neste contexto, surge a ideia de um projeto para um pequeno museu dedicado ao artista plástico Pablo Picasso, um dos artistas mais admirados por Álvaro Siza. Este museu albergaria apenas duas obras, uma pintura e uma escultura, e trata-se mais da criação de um conceito de um espaço arquitetónico projetado e percorrido no sentido dessas duas obras de arte específicas, do que propriamente um conceito próprio para um museu integrando a diversidade de espaços que atualmente compõe o programa de um espaço museológico.⁹¹

Museu e implantação

O museu foi projetado para uma zona de fronteira entre natureza e cidade consolidada, ficando entre o Parque del Oeste, situado a Oeste, e a

⁹⁰ Álvaro Siza, “Visiones per Madrid”, in CARTANHEIRA, Carlos e PORCU, Chiara, As cidades de Álvaro Siza, 1ª ed. - Lisboa: Figueirinhas, 2001.

⁹¹ Fundação de Serralves, Álvaro Siza – Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p.143.

cidade consolidada situada a Este. É de notar que a grande densidade verde contrasta com a densidade urbana de Madrid que contempla uma longa sequência de edifícios de grande importância urbana, como o palácio Real e o Ministério da Aeronáutica, bem como habitações e uma universidade.⁹²

O edifício proposto é concebido por um jardim público de cota invariável que faz a transição do espaço urbano para o espaço natural.

Tipologia

*“Creio que a origem do projeto está no confronto entre uma fachada da cidade e a natureza: um volume destaca-se da parte construída e penetra no parque.”*⁹³

Álvaro Siza

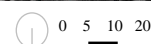
Segundo o próprio autor, a ideia do projeto está inteiramente ligada ao contexto urbano, desta zona da cidade de Madrid, onde a paisagem e o construído tem um papel crucial na sua disposição. Colocamos ainda a hipótese de o projeto também constituir uma síntese e uma nova reinterpretação do museu e dos espaços expositivos e daquilo que eles representam. O edifício dispõe apenas de duas galerias que funcionam como percurso de acesso e, de duas salas de exposição dedicadas a duas obras de Pablo Picasso, a "Guernica" e a "Mulher Grávida".

⁹² SIZA, Álvaro, Imaginar a evidência, São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 21.

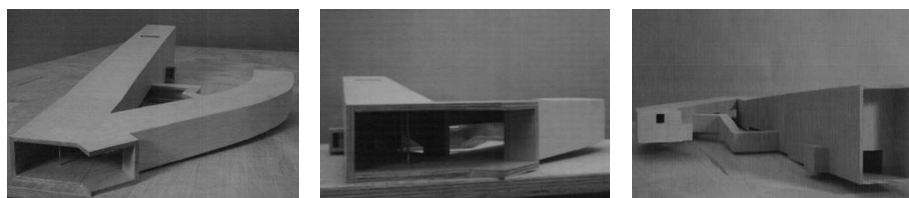
⁹³ IDEM, p. 23.



93. Planta de implantação.



A forma do edifício é definida por duas galerias longitudinais, que se encontram num ponto e que depois se afastam na configuração de um triângulo. Uma das galerias tem uma configuração reta e a outra uma configuração curva e ambas acompanham o declive do terreno ou seja, têm o piso inclinado. Também se constata a exploração de duas escalas diferentes sendo que a galeria reta tem mais altura do que a galeria curva para além de existir um conjunto de pilares dispostos linearmente em toda a sua extensão.



94. Maquetes finais. Vista da entrada e vista para o espaço entre as galerias.

Acesso ao edifício

O acesso ao edifício é antecedido por um jardim público dividido em quatro partes, de onde o percurso central faz uma ligação direta à entrada do museu até ao ponto onde as duas galerias se cruzam. Deste ponto pode-se optar

por dois caminhos, a galeria que contém a “Guernica” ou a galeria que contém a escultura da “Mulher Grávida”. Só é possível o acesso ao edifício a partir desta entrada uma vez que o edifício se estende por entre um terreno verde e íngreme.

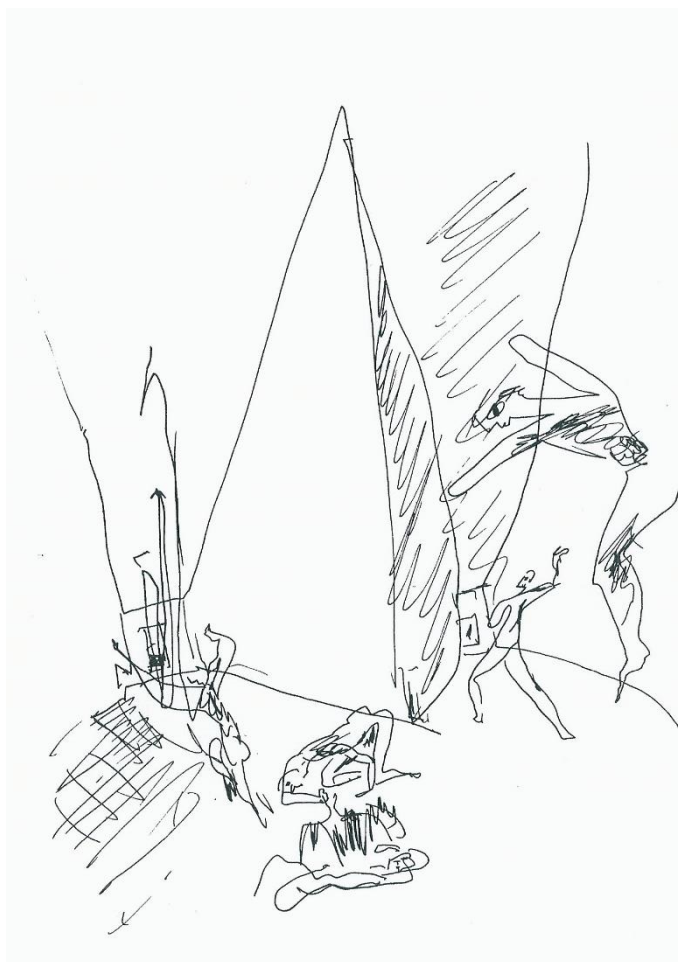
Percurso interior

O percurso interior está muito bem definido pelas galerias e por um corredor que faz a ligação entre elas. Esquemáticamente acede-se às salas de exposição a partir de um ponto inicial, entrada do edifício, onde as duas galerias se cruzam e obrigam a optar por um dos caminhos. Também é possível, como referido anteriormente, outro acesso através de um corredor que se encontra a meio do percurso e que dá a possibilidade de atravessamento e de tomar um curso diferente. Estas galerias têm um percurso extremamente dinâmico pois, pelo que se conseguiu apurar através dos desenhos recolhidos, as galerias e o corredor que as liga são abertos em grande extensão nas suas fachadas interiores e só se fecham no seu todo quando se aproximam das salas de exposição. Contudo, nas transições do percurso da galeria para as salas de exposição existe um vão projetado para o exterior que ilumina e pontua esse momento de mudança no percurso.

Tanto as galerias como o corredor central de ligação são bastante curiosos em termos de percurso. A galeria reta, onde se situa a “Guernica”, tem um acesso longo e direto pontuado por uma sucessão de colunas que aceleram a perspetiva dando a sensação de um percurso mais longo. A galeria curva não é direta e quem entra, de facto, não consegue ver de imediato o fim do percurso. Também o corredor de acesso entre as duas galerias é um ziguezague, o que torna o percurso mais longo. Há aqui uma intensão óbvia

de prolongar o percurso e de criar uma *promenade architecturale* que prepara o encontro com as obras de arte.

Em relação às salas de exposição, estas parecem estar em total consonância com as obras expostas. A sala onde está exposta a “Guernica” contem dimensões consideráveis tanto em altura como longitudinalmente, o que se relaciona diretamente com esta obra de grandes dimensões que necessita ser vista de longe para se alcançar o seu todo. Há uma abertura zenital que se situa um pouco antes da parede onde o quadro está exposto e que pontua o momento de chegada à obra, provavelmente marcando simbolicamente a distância ideal de observação. Há ainda um espaço atrás da sala de “Guernica” que se acede através de um pequeno espaço saliente, que se situa ao lado da parede na qual se expõe a obra. Este pequeno espaço tem um vão que ilumina de forma indireta a sala e a parede de Guernica marcando um momento de acesso ou de transição para o espaço seguinte, que contém um grande vão para a paisagem. Não se conseguiu perceber de que tipo de espaço se trata, podendo-se deduzir que seja um espaço de contemplação da paisagem.



96. Estudos para as galerias. Esquisso de Álvaro Siza.

A sala de exposição da obra “Mulher Grávida” é mais pequena e acede-se de forma central através de um vão ou lateral a partir de um pequeno espaço de transição, uma pequena passagem igual à que referimos anteriormente. A escultura situa-se no centro da sala de exposição que conta com uma pequena abertura no topo da parede frontal que ilumina o espaço expositivo. É de salientar que os vãos situados nos espaços expositivos ou, na transição para eles, estão situados em pontos estratégicos da fachada e nunca em contato direto com a obra. Há também situações de volumes projetados para o exterior, solução em “varanda” tantas vezes usada nas obras do arquiteto, que neste caso marca um espaço de transição menos direto para a sala de exposição pontuando com um vão para a paisagem.

Este “museu” criado com total liberdade, extremamente poético e talvez um pouco distante da realidade que estamos habituados a ver na obra de Álvaro Siza, reflete de uma forma muito clara e resumida o objetivo desta dissertação de mestrado que pretendeu abordar a importância e a dimensão poética do percurso e de todo um conjunto de dispositivos arquitetónicos explorados pelo arquiteto que têm por objetivo estimular o visitante a percorrer e a viver o espaço de uma forma funcional e ao mesmo tempo emotiva, sensorial.

De uma forma muito simples Bruno Zevi, no seu livro “Saber ver a Arquitetura”, explica como a expressividade e o carácter de um espaço são determinantes para uma arquitetura mais humanizada e como é necessário que esta corresponda às expectativas do utilizador para que este se sinta confortável e correspondido.

“Tomemos o mais simples dos exemplos: quando entramos pelo fundo de uma nave e temos diante de nós uma longa perspectiva de colunas começamos,

*quase por impulso, a caminhar em frente porque assim o exige o caráter desse espaço. Ainda que estejamos parados, a vista é levada a percorrer a perspectiva e nós a seguimos com a imaginação. O espaço nos sugeriu um movimento: uma vez que esta sugestão se fez sentir, tudo o que estiver de acordo com ela parecerá nos ajudar, e tudo o que a ela se opõe parecerá inoportuno e desagradável. Exigiremos, além disso, algo que se feche e satisfaça o movimento – uma janela por exemplo, ou um altar -e uma muro liso que seria uma terminação inofensiva se se tratasse de um espaço simétrico, torna-se antiestético no final de um eixo enfático como é o da fileira de colunas, simplesmente porque um movimento sem motivo, e que não conduz a um ponto culminante, contradiz os nossos impulsos físicos: não é humanizado.”*⁹⁴

Bruno Zevi

Como podemos ver o percurso das galerias projetadas correspondem às expectativas e não só estimulam o visitante ao intuito de descobrir a obra de arte, como também cria tensões e dinâmica ao longo do percurso através da própria escala ou de vãos totalmente rasgados que desvendam um espaço específico ou vãos pontuais, em espaços mais fechados, que indicam uma transição para um outro espaço diferente. Nas duas galerias, a surpresa final não se trata da parede rebocada como fala o autor, mas da expectativa que alimentou o visitante durante todo o percurso, a possibilidade de observar as obras de arte.

Podemos referir, ainda, que a escala do edifício e do espaço é dada a cada uma das galerias de forma diferente pois, numa análise mais profunda, podemos constatar que a galeria que conduz a “Guernica” é mais dinâmica do

⁹⁴ZEVI, Bruno, Saber ver a Arquitectura, 5º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 186.

que a que conduz à “Mulher Grávida”. O percurso para, “Guernica”, para além de ser direto, é envolvido por um pé-direito mais alto e é rigidamente marcado por uma colunata, o que acelera a perspetiva e obviamente a orientação até à obra de arte. Para além do exposto, nesta galeria o momento final não é a obra de arte mas a paisagem natural que invade a sala que lhe sucede, através de um grande vão que a envolve como se de uma moldura se tratasse. A criação desta sala e da “atmosfera” referida terá sido seguramente intencional. Depois de se ter vivenciado em “Guernica” um momento de guerra e de morte, importava criar um espaço de reconciliação e de paz.

Na galeria para a “Mulher grávida”, o pé-direito é mais baixo, o percurso é mais contido e menos direto uma vez que, a curva que desenha a galeria, em certo momento não desvenda por completo o destino do percurso. Neste caso, o momento final é a obra de arte que em contraponto com “Guernica” transmite a vida e a esperança.

Outras considerações

Fundação de Serralves *versus* Fundação Cargaleiro 2

Estes dois museus têm em comum o facto de estarem implantados num espaço verde e de conterem no projeto um estudo de percursos exteriores de acesso muito rico. Contudo, apesar desta semelhança, as soluções são de carácter muito diferente. Enquanto em Serralves o objetivo é associar o museu às pré-existências, sendo necessário um enorme cuidado de relação entre elas e os percursos porque o esquema geral de distribuição do parque já existia, na Fundação Cargaleiro 2 não existia uma estrutura pré-definida, trabalho que o arquiteto integra no projeto na tentativa de ele próprio encontrar uma solução de percursos que viessem a definir um conceito de parque. É de notar também que, no museu de Serralves há uma relação profunda com as pré-existências, em especial com a casa de Serralves que serviu de base ao desenvolvimento do museu. A fundação Cargaleiro está inserida num parque igualmente amplo como a Quinta de Serralves, mas a memória quase não existe. Tudo se construiu de novo, não havendo pré-existências a respeitar e relacionar. Existia apenas um terreno especial no qual se desenvolveu um projeto com o qual se introduziu um valor acrescido.

O pátio aparece mais uma vez como forma nuclear e central da solução, embora em Serralves o arquiteto o utilize aberto, com o objetivo de o relacionar com a envolvente, e na Fundação Cargaleiro 2 seja totalmente fechado. Acredita-se que, entre as várias razões que possam ter levado o arquiteto a fechar o pátio, que uma delas se prende com a topografia do terreno e com a sua pendente natural. A Fundação de Serralves aparenta ser um

edifício mais rígido e geométrico, feito de memórias e de referências, já a Fundação Cargaleiro tem um traço livre, aparentemente espontâneo e nascido da relação com o terreno e com a envolvente, que tem uma relação muito próxima com o rio Tejo.

Também ao nível do programa museológico se observa diferenças significativas o que naturalmente conduziu a soluções muito distintas. Enquanto, que para a Fundação de Serralves se tratava de desenvolver um projeto de um museu para exposições temporárias de arte contemporânea, para a Fundação Cargaleiro 2 para além das salas de exposição temporária, existiam salas de exposição permanente destinadas a mostrar a obra de um artista específico.

Nas salas de exposição, salienta-se o facto de em Serralves o traço ser mais rígido e de isso se notar na organização em sequência das salas de exposição e no facto de estas surgirem da exploração de um princípio de composição axial já marcado pelo átrio através de duas escadas simétricas. Esta axialidade está muito marcada na sala de exposição central à qual se acede, por entre as duas escadas simétricas. A sala, apesar de ser singular absorve totalmente o esquema axial contendo: pórtico de entrada, claraboia, e janela num esquema a eixo, reforçado pelos dois pórticos de acesso aos corredores laterais também eles dispostos simetricamente. Na fundação Cargaleiro estas caraterísticas não existem, o espaço flui conforme o movimento terreno de uma forma mais livre desenvolvendo-se em forma de S de uma forma ampla rompendo com o modelo clássico.

A iluminação natural faz-se, segundo o próprio arquiteto, através de iluminação superior e de vãos na fachada. Apesar de não surgir informação acerca da iluminação artificial, os desenhos apontam um teto falso contínuo,

que pode apontar para a utilização de sancas para o controlo de luz artificial. Outra curiosidade foi observar que o novo Museu-Oficina não necessita de iluminação superior devido à sua dimensão reduzida.

Conforme referido anteriormente, na impossibilidade de se construir a Fundação Cargaleiro 2, constrói-se o museu-oficina do Seixal situado numa quinta mais a norte também com relação com o rio Tejo mas, já numa condição totalmente diferente pois, a Quinta da Fidalga trata-se de um espaço com outro tipo de topografia e com pré-existências que influenciaram o projeto de outra forma. Também aqui tal como em Serralves, parte do programa é distribuído pelos edifícios existentes. Da análise e reflexão produzidas parece-nos podermos afirmar que o arquiteto Álvaro Siza transfere para este novo museu a memória do conceito formal em “S” presente na Fundação Cargaleiro 2, embora obviamente de uma forma mais geométrica e quebrada para se adaptar ao lugar e à envolvente. Este museu, tal como o anterior Cargaleiro 2, contém uma certa flexibilidade nos espaços expositivos podendo-se transitar por entre eles através do próprio espaço. Os acessos aqui são mais diretos, mesmo assim, Álvaro Siza desenha um percurso ajardinado coberto que conduz o visitante à entrada e ao pátio do edifício.

Pensamos poder afirmar que a Fundação de Serralves e a Fundação Cargaleiro 2 aparecem como marcos de uma reflexão e posição sobre a arquitetura, completamente diferente. A Fundação de Serralves foi o segundo museu que o arquiteto construiu e, quando projetou a Fundação Cargaleiro 2 já a Fundação Iberê Camargo, que é um edifício museológico emblemático também pela sua geometria e conceito mais livre, já estava a ser construído. Quase que podemos admitir que existe, não uma nova fase na obra do arquiteto Álvaro Siza mas, o surgimento de um conjunto de novas possibilidades que

denunciam um novo entendimento dos programas museológicos que conduziu a uma evolução na obra de Álvaro Siza em particular e, uma inovação no campo disciplinar da arquitetura que proporcionaram outro tipo de soluções.

Fundação Cargaleiro 1 *versus* Fundação Iberê Camargo

A Fundação Cargaleiro 1 e a Fundação Iberê Camargo foram, os únicos museus com desenvolvimento vertical pensados e projetados por Álvaro Siza. Apesar de terem sido projetados para sítios totalmente diferentes, um para a cidade de Lisboa, em plena malha urbana e outro para a cidade de Porto Alegre, envolvido por uma paisagem natural, há algumas questões que são transversais nos dois projetos. A primeira, e mais evidente, é que ambos foram projetados para terrenos de pequenas dimensões e a segunda é que usam uma solução estratégica de separação de volumetria, que se materializa na construção de uma torre e de um volume horizontal, onde se distribui estrategicamente parte do programa.

A estratégia foca-se claramente em separar as áreas expositivas das áreas administrativas e serviços, contudo, a distribuição do programa é feita de maneira diferente, consoante o contexto de inserção, e a necessidade formal e espacial de cada projeto. Talvez, por uma razão de escala e de dinâmica urbana, as áreas expositivas se situem no volume horizontal da Fundação Cargaleiro 1, uma vez que, a exceção numa malha urbana densa é o elemento horizontal, e a regra o elemento vertical, pois, o espaço é pouco e a edificação é muita. Também, do ponto de vista da forma e da composição, se não existisse um elemento mais forte e presente o museu ficaria como que diluído na

densidade urbana envolvente. Contudo, as áreas principais estariam no volume horizontal e não na regra vertical, onde neste caso, se situam os serviços, auditório e áreas administrativas. É de salientar que estes dois volumes tem um certo caráter autónomo e que o volume vertical, sobre um pilar, funciona como pórtico de acesso ao pátio que o conjunto volumétrico desenha, deixando que o edifício das áreas expositivas domine. Já na Fundação Iberê Camargo, as áreas expositivas situam-se no volume vertical pois, a paisagem natural é de caráter mais amplo e menos denso em termos de construção. Aqui, o contraste de escalas não se relaciona com a cércea da envolvente edificada, mas com a escala da própria natureza, ou seja, a verticalidade expressa no declive do penhasco e a horizontalidade da avenida e do lago Guaíba. A falta de espaço para a construção e o desejo de integrar o edifício na paisagem resultou num edifício vertical.

Também encontramos semelhanças na forma como o percurso se faz a partir de uma rampa. Em ambos os edifícios a rampa é um elemento absolutamente central e de caráter dinâmico no espaço museológico. Este dinamismo é mais evidente na Fundação Iberê Camargo pois, o facto de vencer mais pisos juntamente com as formas irregulares da rampa e dos mezanines das salas de exposição acentua ainda mais esse caráter. Contudo, apesar da rampa da Fundação Cargaleiro vencer apenas um piso, o objetivo das vistas cruzadas para uma maior dinâmica espacial foi semelhante. Relativamente à iluminação, nos dois museus, o último piso recebe luz natural e artificial e os pisos inferiores recebem luz artificial. Contudo, as soluções utilizadas são diferentes, enquanto a Fundação Cargaleiro 1 usa a mesa invertida para o controlo de luz, a Fundação Iberê Camargo usa uma solução de caixa de vidro. Também é de salientar que as salas de exposição da

Fundação Iberê Camargo não têm qualquer abertura para o exterior sendo, neste caso, o percurso, que se desenvolve externamente aos volumes das salas de exposição, que mantém uma relação direta com a paisagem através de pequenos vãos desenhados em pontos específicos do trajeto. Já na Fundação Cargaleiro 1, são as salas que se abrem para o exterior uma vez que o percurso se desenvolve no interior do edifício dividindo os espaços expositivos.

Podemos concluir que, apesar da estratégia de projeto ser muito parecida, que os edifícios se materializam formalmente de um modo muito diferente. Esta diferença está relacionada com a exposição e com o tipo de arte para qual os museus são projetados e, claro, a profunda ligação do edifício ao lugar e à essência envolvente que o arquiteto tanto preserva e valoriza.

Conclusão

O trabalho de investigação, análise e reflexão desenvolvidos está longe de permitir analisar em profundidade e abrangência a complexidade de situações e dispositivos que transformam a arquitetura de Álvaro Siza em pura poética. Contudo, a investigação desenvolvida em torno dos percursos no conjunto dos espaços museológicos que se selecionaram como casos de estudo revelou-se particularmente importante na medida em que o modo como o visitante percorre o edifício foi invariavelmente, em todos os projetos analisados, fundamental para a construção da solução e campo particularmente rico para a compreensão da dinâmica e dimensão poética da obra de Álvaro Siza em geral.

A análise do modo como são interpretados o programa, o lugar e a forma como o edifício se implanta, transformando-o, é o ponto de partida para a compreensão de cada solução e o particular modo de Álvaro Siza ver e de pensar a arquitetura que é sempre novo, aparentemente diferente e sempre surpreendente, ora explorando formas complexas e orgânicas como é o caso da Fundação Manuel Cargaleiro 2, ora explorando formas retas e puras como é o caso da Sede para o Museu Internacional da Escultura de Santo Tirso. Do estudo desenvolvido resulta confirmada a possibilidade de que para além da interpretação do lugar e da forma, existem outros temas e dispositivos que são explorados e estão presentes nos seus projetos e que pela sua natureza lhe permitem explorar uma maior complexidade, qualidade e dinâmica espacial. Como afirma o próprio arquiteto na entrevista que amavelmente cedeu para a conclusão deste trabalho, o caráter de uma obra advém da convergência de

várias e diferentes abordagens sendo o percurso um meio realmente importante para se perceber como estão ligadas as mais diferentes coisas.

*“ (...) quando percorro a obra em questão encontro essa convergência quer olhe para o puxador de uma porta, quer olhe para a amplitude de um espaço (...) há uma expressão que afeta todo o conjunto da obra (...)”.*⁹⁵

Nas obras analisadas, o percurso materializa-se de forma diversamente dinâmica podendo tratar-se de um percurso totalmente aberto, marcado somente por um eixo inserido na envolvente, ou de um percurso composto por um conjunto de elementos arquitectónicos que o definem e estruturam - uma parede, uma consola, um volume, uma rampa, etc. – permitindo a exploração de um outro tipo de complexidade arquitetónica que depende da escala, das relações que se exploram entre si, dos alinhamentos que definem e das relações visuais que exploram ora limitando e enquadrando ou explorando uma continuidade visual.

Da investigação realizada concluímos que, na obra do arquiteto Álvaro Siza para além do percurso os espaços de transição são momentos chave na construção das soluções de projeto. Assim, uns a seguir aos outros sucedem-se espaços e dispositivos que ao longo do percurso de circulação e progressão no edifício preparam a passagem de um espaço para o outro. A sequência de espaços de atravessamento e momentos de pausa são fundamentais para a definição da espacialidade que caracteriza a arquitetura de Álvaro Siza. As sequências fixadas, os dispositivos de que se socorre são engenhosamente manipulados por forma a explorar e induzir determinados comportamentos e emoções no visitante. Assim, tal como acontece na música,

⁹⁵ Entrevista a Álvaro Siza, p. 295.

na poesia ou no cinema, a sedução, a surpresa e a descoberta são temas de projeto que o arquiteto habilmente explora.

“ O percurso, aliás, tem a ver não só com a arquitetura como, por exemplo, com a música, com o cinema e outras artes. (...) Há um fluxo que é impossível de interromper e que envolve toda a criação. ” ⁹⁶

O percurso de acesso, seja à entrada do edifício ou às salas de exposição, quase nunca é feito de forma direta, salvo algumas exceções de que são exemplo alguns edifícios que foram reabilitados. Conforme referido na maioria dos casos, os percursos raramente se desenvolvem de forma direta, explorando-se um certo mistério e um efeito de descoberta na aproximação ao destino que quase nunca se revela por completo, ou seja, a chegada aos espaços relevantes do edifício sejam o átrio ou os sucessivos espaços expositivos é uma surpresa, que o arquiteto só desvenda no último momento.

As aberturas ou vãos são também dispositivos absolutamente centrais na dinâmica do percurso e das estratégias de acesso. Ultrapassando a estrita dimensão funcional que lhes está necessariamente associada eles surgem em momentos fulcrais que ajudam a pontuar transições entre espaços, a incentivar o percurso, ou a explorar relações importantes com a envolvente em que o edifício se insere. É comum, a todos os projetos, existirem vãos em pontos estratégicos a enquadrar uma paisagem ou simplesmente a marcar um momento relevante. Podemos constantemente verificar o recurso e existência destes dispositivos no remate de um corredor prolongando-o, inseridos num átrio a marcar um momento de transição e até nas salas de exposição, estando devidamente acauteladas as condições de preservação das obras de arte.

⁹⁶ Entrevista a Álvaro Siza, p. 296.

É, ainda, de salientar a existência de opções distintas relativamente a algumas das regras que enquadram os edifícios museológicos na obra de Álvaro Siza, nomeadamente no que se refere à utilização de vãos nos espaços expositivos, na medida em que em certos momentos a forma, não se sobrepondo à função, consegue superá-la. É importante referir também que, em certos momentos, se verifica uma evidente complexidade na criação dos espaços de transição, onde por vezes, através de uma manipulação invulgar das formas geram-se contradições na categorização do próprio espaço. De facto, este tipo de espaços que têm como finalidade servir como dispositivo de entrada, remate e articulação de outros espaços, em certos casos podem desenhar num mesmo espaço de transição, um pátio que ao mesmo tempo se confunde com um átrio ou com uma praça. Esta situação verifica-se por exemplo no acesso à entrada da Fundação Iberê Camargo, que é fortemente marcada pela presença de três braços tubulares suspensos que organizam a definição de um espaço muito complexo, que se pode avaliar do ponto de vista da definição de um átrio, na medida em que acolhe a entrada principal do edifício, ou do ponto de vista de um pátio, pela centralidade que cria, ou do ponto de vista de uma praça, pela aproximação que mantém com o edifício da cafeteria.

Observamos também uma situação análoga na solução de projeto desenvolvida para albergar a Fundação Manuel Cargaleiro 1. Apesar de aparentemente estarmos na presença de um pátio bem definido entre os dois volumes, a fluidez e dinâmica espacial exploradas às quais se associa uma torre, conferem-lhe simultaneamente um carácter de praça e de pátio.

Em síntese, podemos concluir que a investigação e reflexão desenvolvidas em torno da obra de Álvaro Siza em geral e dos percursos em

particular se revelou particularmente rica permitindo-nos identificar vários temas chave de arquitetura onde se encontrou matéria profícua de análise para uma tentativa de compreensão da obra do arquiteto e da poética que lhe está inquestionavelmente associada.

Referências Bibliográficas

- Álvaro Siza, “A iluminação e a forma: da mesa invertida à entrada no museu”, in Fundação de Serralves, Álvaro Siza - Expor = on Display, 2005, p 377.
- Álvaro Siza, “Fragmentos de uma experiência: conversas com Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei e Santiago Seara”, in LLANO, Pedro de, CASTANHEIRA, Carlos, Álvaro Siza: Obras e Projectos, Editorial Electa, Espanha 1995, p. 28 a 32.
- Álvaro Siza, “Projecto de Requalificação da AV. Afonso Henriques, Porto, 2000- Memória Descritiva- Estudo Prévio”, in CASTANHEIRA, Carlos e PORCU, Chiara, As cidades de Álvaro Siza, Lisboa: Figueirinhas, 2001.
- Álvaro Siza, “Visiones per Madrid”, in CARTANHEIRA, Carlos e PORCU, Chiara, As cidades de Álvaro Siza, 1ª ed. - Lisboa: Figueirinhas, 2001.
- Alte Pinakothek: Munique, Museus do Mundo, nº 12 - Lisboa: Editora Planeta, 2005, p. 19.
- Ana Isabel Ribeiro, “ Dos pretextos da pintura às geometrias iluminadas” in Manuel Cargaleiro: Pintura, Livros Horizonte, Lisboa, 1997, p. 7.
- António Losé C. Maia Nabais e José Maria Cruz de Carvalho, “O Discurso Expositivo” in Iniciação à Museologia, Lisboa: Universidade Aberta, 1993, p. 138.
- Antonio Pizza, “Pintura/Arquitectura” in Ozenfant, Amédée; Jeanne- ret, Charles Edouard, Acerca del purismo: escritos 1918-1926, p. 257 e 258.
- ARNHEIM, Rudolf, A Dinâmica da Forma Arquitectónica, 1ª ed. - Lisboa: Presença, 1988, p. 131.
- BARRANHA, Helena Silva, Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo, p. 339, 340, 341, 342, 347, 350, 351, 354, 357 e 360. Tese de Doutoramento.
- BOESIGER, Willy, Le corbusier, GG, Barcelona, 1988, p. 227 a 23

- Casa de Serralves: Retrato de uma época, Casa de Serralves: Secretaria de Estado de Cultura, Porto, 2001, p. 37 a 41, 53 e 56.
- CASTANHEIRA, Carlos e POITU, Chiara, As cidades de Álvaro Siza, 1ª Edição, Lisboa: Figueirinhas, 2001, - Museu de arte contemporânea, Helsínquia, 1992. Memória descritiva; Visiones per Madrid.
- Christian Gaenshirt, “ (Museu de Arte) Beleza da Natureza e Teoria de Arte”, in NEVES, José Manuel das, Serralves: a Fundação, a Casa e o Parque, o Museu, o Arquitecto, a Colecção, a Paisagem. 1ª ed. - Porto : Fundação de Serralves, 2002, p. 108.
- COLOMINA, Beatriz, Doble exposición: arquitectura a través del arte, Madrid: Akal, 2006, p. 15.
- CORBUSIER, Le, Por uma arquitectura, 6ª ed. - São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 148 e 157.
- CROFT, Vasco, Arquitectura e Humanismo: O papel do arquitecto, hoje, em Portugal, Terramar, Lisboa, 2001, p. 31 e 32.
- CRUZ, Valdemar, Retratos de Siza, Porto: Campo das Letras, 2005, p. 158.
- Douglas, Crimp, “O Museu Pós-Moderno”, in GRANDE, Nuno, Museumania: Musues de hoje, Modelos de ontem, Fundação de Serralves Porto, 2009 e Público - Comunicação Social, SA Lisboa, 2009, p. 152.
- DURAND, Jean Nicolas Louis, Précis des leçons d’architecture donnés à l’École Royale Polytechnique, Munich: Verlag Dr. Alfons Uhl, 1985, p. 57.
- EVERS, Bernd, THOENES, Christof, Teoria da Arquitectura: do Renascimento aos nossos dias, Koln: Taschen, cop. 2003, p. 6, 7, 705, 725, 782, 784, 790 e 792.
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso, Introducción a la nueva museologia, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 11 e 13.
- Fernando A. Baptista Pereira, “Museus de Arte”, in Iniciação à Museologia, Lisboa: Universidade Aberta, 1993, p. 191 e 194.

Referências Bibliográficas

- FIGUEIRA, Jorge, Álvaro Siza: Modern Redux, Osfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, p. 77.
- Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 129, 176 e 284.
- Frank O. Gehry, Museo Guggenheim Bilbao, The Solomon R. Guggenheim Foundation: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 1999, p. 35.
- Fundação de Serralves, Álvaro Siza: expor=on display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 225.
- Galeria dos Uffizi, Florença, Museus do Mundo, nº 5, Edições Cofina, 2005, p. 22.
- GOSSEL, Peter e LEUTHAUSER, Gabriele, Arquitectura no século XX, Taschen, Hohenzollernring, 1996, p. 174 a 204, 224, 239, 217, 257 e 267.
- GRANDE, Nuno, Arquitectura e Não, Caleidoscópio, Casal de Cambra, p.82 a 84.
- GRANDE, Nuno, Museumania: Musues de hoje, Modelos de ontem, Fundação de Serralves Porto, 2009 e Público - Comunicação Social, SA Lisboa, 2009, p. 6 a 15.
- GUIMARÃES, Carlos, Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 23, 26, 27, 32 a 34, 37 a 39, 42 a 46, 49, 50 a 57, 68 a 71, 111, 113 e 118.
- Helena Barranha, “Arquitectura de museus e iconografia urbana: concretizar um programa/construir uma imagem” in, SEMEDO, Alice e LOPES, J. Teixeira, Museus discursos e representações, Edições Afrontamento, Porto, 2005, p. 182, 183 e 190.
- Hans Wener Holzwarth, “Arte Moderna: do impressionismo à atualidade”, in Arte Moderna, Taschen, 2011, p. 9.
- JENCKS, Charles, Movimentos Modernos em Arquitetura, Edições 70, Lisboa, 1973, p. 16, 135 a 141 e 171 a 175.
- João Fernandes, “Álvaro Siza: O regresso do arquiteto ao museu” in Álvaro Siza – Expor = on Display, 2005, p.11 e 12.

Referências Bibliográficas

- José Salgado “Espaços Expositivos de Álvaro Siza” in Álvaro Siza - Expor = on Display, 2005, p.28.
- Jorge Figueira, “Álvaro Siza: Popular Problems”, in Álvaro Siza: museu Nadir Afonso, Lisboa: Monade, 2016, p. 82 à 85.
- KIEFER, Flávio, Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza, São Paulo: Cosac Naify, 2008 p. 17, 18, 30 e 172.
- LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edifícios, Munich: Prestel, 1999, p. 11 a 20.
- LEWIS, Geoffrey, “O Papel dos Museus e o código de Ética Profissional” in ICOM, Como gerir um museu: Manual prático, ICOM, França, 2004, p. 1 e 2.
- LLANO, Pedro de, CASTANHEIRA, Carlos, Álvaro Siza: Obras e Projectos, Editorial Electa, Espanha 1995, p. 29.
- LOOS, Adolf, Escritos I, 2ª ed.- Madrid: El Croquis, 2004, p. 346.
- MACHABERT, Dominique e BEAUDOUIN Laurent, Álvaro Siza: uma questão de medida, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009, p. 29, 244, 245, 254 e 255.
- MAGALHÃES, Fernando, Museus: Património e Identidade. Ritualidade, Educação, Conservação Pesquisa, Exposição, Profedições Porto, 2005, p. 3, 29 e 30.
- Maria João Abreu Mota, “Apresentação”, in Roteiro de Museus: Coleções Etenográficas, Região centro (Beiras), Investigação Caminus – Actividades Culturais (1994-98), Olhapim Edições, Lisboa, 1999, p. 7 e 8.
- MONTANER, Josep Maria, A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p.16 a 19, 133 a 136 e 228.
- MONTANER, Josep Maria, Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX, Barcelona: GG, 2001, p. 12, 13, 152 e 153.
- MONTANER, Joseph Maria, Museos para el nuevo siglo, Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p. 6, 7, 10, 11, 42, 126, e 176.

Referências Bibliográficas

- MONTANER, Josep Maria, *Museus para o século XXI*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 9 e 10.
- MONTEYS, Xavier, “Uma comparação oportuna”, in SEQUEIRA, Marta, *Para um espaço público: Le Corbusier e a tradição greco-latina na cidade moderna*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2012, p. XVII.
- Michele Cannatá e Fátima Fernandes, “A Casa e o Parque” in NEVES, José Manuel das, *Serralves: a Fundação, a Casa e o Parque, o Museu, o Arquitecto, a Colecção, a Paisagem*. 1ª ed. - Porto: Fundação de Serralves, 2002, p. 17 e 18.
- Michel Toussaint “Um museu na grande tradição arquitetónica”, in NEVES, José Manuel das, *Serralves: a Fundação, a Casa e o Parque, o Museu, o Arquitecto, a Colecção, a Paisagem*. 1ª ed. - Porto: Fundação de Serralves, 2002, p. 73 a 75, 78 e 79.
- *Museus do Vaticano: cidade do Vaticano – Museus do Mundo*, nº 10 - Lisboa: Editora Planeta, 2005, p. 16 e 17.
- *100 Museus mais belos do Mundo: Os maiores tesouros da Humanidade nos cinco continentes*, Edição Portuguesa Livros e Livros, 2006, p. 5.
- Nuno Grande, “Museus e Centros de Arte: ícones de urbanidade, instâncias de poder, in SEMEDO, Alice e LOPES, J. Teixeira, *Museus discursos e representações*, Edições Afrontamento, Porto, 2005, p. 173, 164, 168, 171, 175 e 176.
- Paulo Martins Barata, “Serralves em perspectiva: Condições de habitabilidade da Obra de Arte” in BARATA, Paulo Martins; SILVA, Raquel Henriques da, ALMEIDA, Bernardo Pinto de, Álvaro Siza – *Museu de Serralves*, 2001, p. 34.
- Peter Testa, “Uma Arte Maiêutica: Os Museus de Álvaro Siza ” in Álvaro Siza - *Expor = on Display*, 2005, p.15, 19 e 20.
- PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologias Arquitectonicas*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 133, 134, 138, 141, 145, 153, e 154.
- POLÓNIA, Pedro, *A construir a fundação Iberê Camargo*, Porto: Faup, 2008, p. 35, 36 e 202.

Referências Bibliográficas

- PINSON, Daniel, *Arquitetura e Modernidade*, instituto PIAGET, Lisboa, 1996, p. 11 a 13 e 30.
- Raquel Henriques da Silva, “Museu de Serralves: da singularidade das coisas evidentes” in BARATA, Paulo Martins; SILVA, Raquel Henriques da, ALMEIDA, Bernardo Pinto de, Álvaro Siza – Museu de Serralves, 2001, p. 5, 55 e 57.
- RIBEIRO, José A. Sommer, “Arquitectura do Museu”, in *Iniciação à museologia*, Lisboa: Universidade Aberta, 1993, p. 149, 152 a 157.
- RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1996, p. 31, 32, 43, 45, 47, 48, 55, 56, 118, 119, 120, 122, 224, 228, 230 e 242.
- RICO, Juan Carlos, *Montage de Exposiciones: Museos, Arquitectura, Arte*, Sílex Ediciones, 1996, p. 47, 126 e 139.
- RICO, Juan Carlos, *Montage de exposiciones*, Colección Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya nº 42, Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, 2010, p. 31 e 32.
- SCRUTON, Roger, *Estética da arquitetura*, Edições 70, Lisboa, 1979, p. 31.
- SEQUEIRA, Marta, *Para um espaço público: Le Corbusier e a tradição greco-latina na cidade moderna*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2012, p. 21.
- SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 21, 37 e 139.
- SIZA, Álvaro, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009, p. 25, 28 e 29.
- TAVARES, André, *Os Fantasmas de Serralves*, Dafne Editora, Porto, 2007, p. 191, 192 e 193.
- UFFELEN, Chris Van, *Museus: Arquitectura*, Germany: h.f. ullmann, 2010, p. 9.
- Vittorio Gregotti, “O Outro”, in SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 13.

Referências Bibliográficas

- ZEVI, Bruno, *Architectura in Nuce: Uma definição de Architectura*, Edições 70, Lisboa, 1979, p. 25 e 80.
- ZEVI, Bruno, *Saber ver a Architectura*, Editorial Minerva, Lisboa, 1966, p. 97 a 110.
- ZIMMERMAN, Claire, *Mies van der Rohe: 1886-1969: a estrutura do espaço*, Taschen, Lisboa, 2007, p. 73.

REVISTAS E JORNAIS

ARQUITECTURA IBÉRICA:

- BARRANHA, Helena – *Objectos singulares, lugares reconhecíveis: Breve olhar sobre a Architectura de Museus no território Ibérico. Architectura Ibérica: Museus_Museos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009. Nº 31, p. 5 a 9.

EL CROQUIS:

- “Álvaro Siza 1958 - 2000”, *El croquis*, nº 68/69+95, p. 100 à 110, 201 à 209.
- “Álvaro Siza, 2008 - 2013”, *El Croquis* nº 168/169.

JORNAL PÚBLICO:

- JORNAL PÚBLICO DO DIA, 28/05/2015.
Notícia retirada do site:
<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/estado-entrega-pavilhao-de-portugal-a-universidade-de-lisboa-1697236>
- JORNAL PÚBLICO, DO DIA 17/07/2014.
Notícia retirada do site:
<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/arquivo-de-alvaro-siza-pode-ir-parar-ao-canada-1663205#/0>
- JORNAL PÚBLICO, DO DIA 06/10/2014.
Notícia retirada do site:
<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/matosinhos-quer-ser-sede-do-museu-nacional-da-arquitectura-1672073>
- JORNAL PÚBLICO DO DIA 26/03/2013.
Notícia retirada do site:

Referências Bibliográficas

<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/pavilhao-de-siza-e-souto-de-moura-vai-mostrar-100-projectos-portugueses-em-sao-paulo-1589204>

JORNAL DE NOTÍCIAS:

- **JORNAL DE NOTÍCIAS, DO DIA 14/03/2008.**
Notícia retirada do site:
<http://www.jn.pt/404.html?aspxerrorpath=/404.aspx>

DIÁRIO DE NOTÍCIAS:

- **Diário de Notícias do dia 17/01/2016.**
Notícia retirada do site:
<http://www.dn.pt/artes/interior/serralves-continua-a-espera-de-fundos-para-construir-casa-do-cinema-manoel-de-oliveira-4984291.html>

JORNAL DE NEGÓCIOS:

- **Jornal de negócios do dia, 31/05/2013.**
Notícia retirada do site:
http://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/siza_vieira_a_solucao_mais_logica_seria_demolir_o_pavilhao_de_portugal.html

JORNAL ZERO HORA:

- **Jornal Zero Hora, do dia 24/08/2016.**
Noticia retirada do site:
<http://zh.clicrbs.com.br>

RTP NOTÍCIAS:

- **RTP Notícias, do dia 16/03/2008.**
Notícia retira do site:
http://www.rtp.pt/noticias/cultura/protocolo-para-museu-cargaleiro-foi-assinado-hoje-sem-a-presenca-do-pintor_n164936
- **RTP Notícias, do dia 14/03/2008.**
Notícia retirada do site:

Referências Bibliográficas

http://www.rtp.pt/noticias/cultura/manuel-cargaleiro-concebeu-espaco-para-formacao-artistica-diversificada-e-acessivel-a-todos_n164899

OUTRAS FONTES

- **Câmara Municipal de Lisboa, 2013.**
Consultada no site:
<http://www.am-lisboa.pt/documentos/1404402354L3uMI8vj5Wk45MG1.pdf>
- **Últimas Reportagens FG+SG, 2004-2009.**
Consultada no site:
<http://ultimasreportagens.com/armandapassos/teste%201.htm>
- **“Requalificação da zona da Praça de Espanha”**
Consultado em: <http://www.am-lisboa.pt/documentos/1404402354L3uMI8vj5Wk45MG1.pdf>

CÂMARA MUNICIPAL DO SEIXAL

- **“Cargaleiro 2”**
Consultado no site:
<http://biblioteca.cm-seixal.pt/Documents/Edicoes%20CMSeixal/Museu-Oficina%20de%20Artes%20Manuel%20Cargaleiro.pdf>
- **“Oficina de Artes Manuel Cargaleiro”**
Consultado no site, em 2016:
<http://www.cm-seixal.pt>

FUNDAÇÃO DE SERRALVES:

- **“A Casa de Serralves”**
Consultado no site, em 2016:
<http://www.serralves.pt>
- **“A Fundação”**
Consultado no site, em 2016:
<http://www.serralves.pt>
- **“O Museu”**
Consultado no site, em 2016:
<http://www.serralves.pt>

Referências Bibliográficas

- **“O Parque”**
Consultado no site, em 2016:
<http://www.serralves.pt>

EXPOSIÇÕES:

- **“Matéria-prima: Um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza”**
Exposição no Museu de Serralves com o arquivo do arquiteto Álvaro Siza.
De 16/06/2016 a 25/09/2016.

VÍDEOS

- **“Álvaro Siza, Obras e Projectos - Requalificação da Avenida D. Afonso Henriques”**
Vídeo consultado no site:
<https://www.youtube.com/watch?v=7k7P3gheVhM>

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Álvaro Siza, 1986-1995, Lisboa: Blau, 1995.
- BOULLÉE, Étienne-Louis Arquitectura: ensayo sobre el arte, Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- CASALS, Albert Balagué, El arte, la vida y el oficio de arquitecto, Madrid: Alianza ed., 2002.
- CIANCHETTA, Alessandra, Álvaro Siza: casas 1954-2004, Barcelona: Gustavo Gili, 2004;
- CLARK, Roger H e PAUSE, Michael, Arquitectura: temas de composición, ediciones G. Gili, S.A de C.V., México 1987
- FLECK, Brigitte, Álvaro Siza, Lisboa: Relógio d'Água, 1986.
- FONSECA, José Manuel Salgado, Álvaro Siza em Matosinhos, Matosinhos: C.M., 1985.

Referências Bibliográficas

- FRAMPTON, Kenneth, Álvaro Siza: obra completa, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Gympel, Jan; Breitling, Stefan, História da Arquitectura, da antiguidade aos nossos dias, Konemann Verlagsgesellschaft Colónia, 2001.
- JODIDIO, Philip, Álvaro Siza, Köln: Taschen, 1999.
- JODIDIO, Philip, Álvaro Siza: complete works 1952-2013, Köln: Taschen, 2013.
- JODIDIO, Philip, Building a new Millennium, Taschen, 2000.
- LEDOUX, Claude-Nicolas, La arquitectura considerada en relación con el arte: las costumbres y la legislación, Madrid: Akal, cop.1994.
- MOURA, Eduardo Souto de, Cá fora: arquitectura desassossegada, Lisboa, direcção geral das artes, 2008.
- NEVES, Matilde de Campos Pessanha Teixeira, Lugar y habitar poético en la obra de Álvaro Siza: o Siza y el laberinto del tau, Valladolid: Universidad, 1999.
- RASMUSSEN, Steen Eiler, Viver a arquitectura, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.
- Revistas de Arquitectura: Arquivo (s) da Modernidade, Casal de Cambra, Caleidoscópio.
- RODRIGUES, António Jacinto, Álvaro Siza: obra e método, 1ª ed. - Porto: Civilização, 1992.
- TÁVORA, Fernando, Da organização do espaço, 2ª ed., Porto: ESBAP, 1982.

Capítulo I

Desenho de Álvaro Siza.

Imagem retirada do site:

http://www.archdaily.com.br/br/01-48388/arte-e-arquitetura-desenhos-ao-jantar-alvaro-siza/48388_48397

1. Casa Trist Tzara, Paris. 1925-26. Adolf Loos.

Imagem retirada do site:

<http://ro-w.tumblr.com/post/34754123920/analogia-adolf-loos-tzara-house-1926-27>

2. Torre da Faculdade de Arquitetura, Porto. 1986-1993. Álvaro Siza.

Imagem retirada do site:

<https://pt.pinterest.com/pin/142778250666289874/>

3. L'Arlésienne. 1912. Picasso.

Imagem retirada do livro:

COLOMINA, Beatriz. Doble exposición: arquitectura a través del arte, Madrid: Akal, 2006, p. 14.

Edifício de Talleres, Bauhaus. 1925-1926. Gropius.

Imagem retirada do livro:

COLOMINA, Beatriz, Doble exposición: arquitectura a través del arte, Madrid: Akal, 2006, p.14.

Esquissos: Casa do Pêgo em Sintra, 1998 – 2008.

Imagens retiradas do site:

<https://pt.pinterest.com/pin/437764026250797013/>

4. Villa Savoye. 1928-1931. Le Corbusier.

Imagem retirada do site:

<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/architecture-20c/a/corbusier-savoye>

5. Pavilhão de Barcelona. 1929. Mies Van der Rohe.

Imagem retirada do site:

<https://pavilhaodebarcelona.wordpress.com/2013/04/25/pavilhao-de-barcelona-1929-vs-2013/>

6. Villa Mairea. 1939-1940. Alvar Aalto.

Imagem retirada do site:

<http://www.archdaily.com.br/br/01-170811/classicos-da-arquitetura-villa-mairea-slash-alvar-aalto>

7. Casa de Ofir. 1956-1958. Fernando Távora.

Imagem retirada do site:

<https://pt.pinterest.com/pin/293789575663102612/>

8. Casa Louis Barragan. 1947-1948. Louis Barragan.

Imagem retirada do site:

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-101641/clasicos-de-arquitectura-casa-estudio-luis-barragan-luis-barragan>

9. Modulor. 1943-1950. Le Corbusier.

Imagem retirada do site:

<https://pt.pinterest.com/pin/16395986113961236/>

10. Personnage dans un paysage, 1957. Jean de Buffe.

Imagem retirada do site:

<https://pt.pinterest.com/pin/210402613810705252/>

11. Capela Ronchamp, França. 1950-1955. Le Corbusier.

Imagem retirada do site:

<http://aprendizdearquitecto.blogspot.pt/p/grandes-arquitetos.html>

12. Congresso Nacional de Brasília. 1958. Oscar Niemeyer.

Imagem retirada do site:

<https://es.pinterest.com/pin/426434658442892291/>

13. Cemitério de San Cataldo, 1971-1984. Aldo Rossi.

Imagem retirada do site:

<https://www.pinterest.pt/pin/473581717050534623/>

14. Casa Vanna Venturi. 1961-1964. Roberte Venturi.

Imagem retirada do site:

<http://www.archdaily.com.br/br/01-86575/casa-vanna-venturi-slash-robert-venturi-slash-ia-plus-b>

15. Casa de Chá da Boa Nova. 1958-1963. Álvaro Siza.

Imagens retiradas do site:

<http://portugalconfidential.com/casa-de-cha-da-bova-nova-alvaro-siza-rui-paula-leca-da-palmeira-matosinhos/>

16. Piscinas de Leça de Palmeira, 1960 – 1966. Álvaro Siza.

Imagens retiradas do site:

<http://www.matosinhosport.com/gca/?id=440>

<https://www.pinterest.pt/pin/138415388518281896/>

17. Bairro da Bouça, 1975-1977. Álvaro Siza.

Escola Superior de Setúbal, 1986 – 1994. Álvaro Siza.

Imagens retiradas do site:

<https://it.pinterest.com/pin/511369732669889756/>

<https://www.pinterest.pt/pin/327918416591240673/>

Capítulo II

Desenho de Álvaro Siza.

Imagem retirada do livro:

http://www.archdaily.com.br/br/01-48388/arte-e-arquitetura-desenhos-ao-jantar-alvaro-siza/48388_48398

18. Museu Ashmolean, Oxford. 1678 – 1683

Imagem retirada do site:

<http://www.cotswolds.info/places/oxford/ashmolean-museum.shtml>

Museu do Louvre, Paris. 1801

Imagem retirada do site:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition_des_produits_de_l'industrie_fran%C3%A7aise,_dans_la_cour_du_Louvre,_1801.jpg

19. Crystal Palace, Londres. 1851. Joseph Paxton.

Imagem retirada do site:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crystal_Palace#/media/File:Crystal_Palace.PNG

Centro Georges Pompidou, Paris. 1976. Renzo Piano, Richard Rogers, Gianfranco Franchini, Peter Rice e Mike Davies.

Imagem retirada do site:

<http://www.architravel.com/architravel/building/centre-george-pompidou/>

20. Museu Guggenheim, Nova Iorque. 1943. Frank Lloyd Wright

Imagem retirada do site:

<https://civilscholar.blogspot.pt/2016/01/solomon-r-guggenheim-museum-new-york.html>

Neue Nationalgalerie, Berlim. 1962 – 1968. Mies van der Rohe.

Imagem retirada do site:

<https://pt.pinterest.com/pin/397161260871391270/>

21. Kimbell Art Museum, Texas. 1967 - 1972. Louis Khan.

Imagem retirada do site:

<http://www.texasmonthly.com/articles/change-of-art/>

Ampliação do museu Staatsgalerie Stuttgart, Alemanha. 1977- 1984.

James Stirling.

Imagem retirada do site:

<https://www.linkedin.com/pulse/stirlings-staatsgalerie-stuttgart-postmodern-pop-marcel-krenz>

22. Museu Guggenheim, Bilbau. 1991 – 1997. Frank Gehry.

Imagem retirada do site:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guggenheim-bilbao-jan05.jpg>

Modern Tate, Londres, 1999. Herzog e de Meuron.

Imagem retirada do site:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Tate_Modern

23. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa. 1959-1969. Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis d'Athouguia.

Imagem retirada do site:

http://www.sabado.pt/cultura_gps/detalhe/dia_de_festa_na_fundacao_calouste_gulbenkian.html **Centro de Arte Moderna, Lisboa. 1983.** Sir Leslie Martin.

Imagem retirada do site:

<http://expressodooriental.com/30-anos-do-centro-de-arte-moderna/>

24. Centro Cultural de Belém, Lisboa. 1988 – 1993. Vittorio Gregotti e Manuel Salgado. Imagem retirada do site:

<http://bestexperiencelisbon.com/project/centro-cultural-belem-cidade-dentro-da-cidade/>

Museu de Serralves, Porto 1991 - 1999. Álvaro Siza.

Imagem retirada do site:

<https://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/alvaro-siza-vieira-museu-serralves-02-01-2002>

25. Museu do Chiado, Lisboa. 1988 – 1994. Jean-Michel Wilmotte.

Imagem retirada do site:

<http://portugalacontece.com.pt/museu-nacional-de-arte-contemporanea-do-chiado/>

Elipse Foundation, Cascais. 2004 – 2006. Pedro Gadanho.

Imagem retirada do site:

<http://art-and-energy.blogspot.pt/2006/07/eu-ellipse-foundation.html>

Museu Marítimo de Ílhavo, Aveiro. 1997-2002. Nuno e José Mateus – ARX Portugal.

Imagem retirada do site:

<http://centrodeportugal.blogspot.pt/2012/02/museu-maritimo-de-ilhavo-tera-aquario.html>

Museu Grão Vasco, Viseu. 2003. Eduardo Souto de Moura.

Imagem retirada do site:

<http://www.pportodosmuseus.pt/2013/11/28/edicao-digital-do-catalogo-de-icomes-russos-do-museu-grao-vasco/>

26. Fundação Nadir Afonso, 2003 – 2014. Chaves. Álvaro Siza.

Imagem retirada do site:

<http://dponteira.blogs.sapo.pt/museu-de-arte-contemporanea-nadir-439177>

Fluviário de Mora, Alentejo, 2005 – 2007. Promontório Arquitectos.

Imagem retirada do site:

<http://escritaoluar.blogs.sapo.pt/uma-viagem-ao-mundo-dos-rios-29461>

Museu do Vale do Côa, Vila Nova de Foz do Côa, 2007 – 2009. Camilo Rebelo e Tiago Pimentel

Imagem retirada do site:

<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Regiao&SubPage=ValeDoCoa>

27. Cortile Del Bellveder. Desenho de Planta e Pormenor de Fachada.

Imagem retirada do livro:

GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 48.

Axonometria do Plano Geral.

Imagem retirada do site:

<https://www.pinterest.pt/pin/213076626093791154/>

28. Implantação e planta da Galeria degli Uffizi, 1560. Giorgio Vasari.

Planta e plano geral.

Imagens retiradas dos livros:

GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 51.

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, *Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edifícios*, Munich: Prestel, 1999, p. 19.

Vista interior e exterior da galeria.

Imagens retiradas dos sites:

<http://www.museusdeflorenca.com/galleria-degli-uffizi/>

<http://www.uffizi.com/>

29. Antiquarium, 1569-71. Jacopo Strada.

Imagem retirada do site:

<https://renacimientoenelsirg.wordpress.com/2014/12/05/palacios-y-castillos/>

Sabbioneta, 1583-1590. Vincenzo Scamozzi.

Imagem retirada do site:

<http://www.italia.it/en/travel-ideas/unesco-world-heritage-sites/mantua-and-sabbioneta.html>

30. Projeto para um Museu Ideal, 1704. Leonhard Cristoph Sturn.

Imagem retirada do livro:

GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutoramento, p. 54.

31. Projeto para um museu de Dresden, 1742. Algarotti.

Imagem retirada do livro:

RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1999, p. 63.

32. Museu Pio Clementino, 1773 – 1780. Michelangelo Simonetti e Giuseppe Camporesi.

Planta.

Imagem retirada do livro:

MONTANER, Joseph Maria, *Museos para el nuevo siglo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p. 7.

Sala rotunda e galeria.

Imagem retirada do livro:

PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologias Arquitectonicas*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 136.

33. Projetos para um museu, 1778-1779. Guy de Guisors e J. F. Delanoy.

Imagem retirada do livro:

PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologias Arquitectonicas*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 140.

34. Proposta de é Étienne-Louis Boullée.

Imagens retiradas dos sites:

<https://pt.pinterest.com/ningning940503/drawings-diagrams/>

<http://www.graphicine.com/etienne-louis-boullée-cenotaph/>

Proposta de Durand, 1802-1809.

Imagem retirada do site:

<https://pt.pinterest.com/pin/325244404312286549/>

35. O Altes Museum, 1823-1830. Schinkel.

Planta.

Imagens retiradas dos livros:

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago e SACHS, Angelis, *Museu para o novo milénio: conceitos, projectos e edifícios*, Munich: Prestel, 1999, p. 19.

Fachada:

PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologias Arquitectonicas*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 150.

Rotunda:

RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte: Los espacios expositivos*, Sílex Ediciones, 1996, p. 123.

36. Alte Pinakothek de Munique, 1826-1836. Leo von Klenze.

Planta.

Imagem retirada do site:

<http://blogandoaqui.blogspot.pt/2015/06/elevation-and-plan-of-pinakothek-munich.html>

Fachada:

PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las Tipologias Arquitectonicas*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 153.

37. Estudos de Le Corbusier para o Museu Mundial em Genebra, 1929.

Imagem retirada do site:

<http://moleskinearquitetonico.blogspot.pt/2010/04/le-corbusier-museo-de-arte-en-tokio.html>

38. Museu de Arte Contemporânea de Paris e para o Museu de Crescimento Ilimitado, 1931. Le Corbusier.

Museu de Arte Contemporânea de Paris.

Imagem retirada do livro:

FISCHMAN, Daniel Pitta, O projeto de Museus no Movimento Moderno: Principais estratégias nas décadas 1930 – 60, Pós graduação em Arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PROPAR, p.35.

Museu de Crescimento Ilimitado.

Imagens retiradas dos sites:

<http://transmuseus.net/?p=624>

<https://pt.pinterest.com/alejoarchi/l-e-c-o-r-b-u-s-i-e-r/>

39. Museu para uma cidade pequena, 1942. Mies van der Rohe.

Imagens retiradas dos sites:

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/%2013.151/4465>

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4465>

40. Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Planta.

Imagem retirada do livro:

GUIMARÃES, Carlos, *Arquitetura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto: Faup Publicações, 2004. Tese de Doutorado, p. 111.

Fachada.

Imagem retirada do site:

<http://viewpictures.co.uk/Details.aspx?ID=68620&TypeID=1>

41. Museu de Ahmedabad, Índia, 1956-1957. Le corbusier.

Imagens retiradas dos sites:

<https://pt.pinterest.com/alejoarchi/l-e-c-o-r-b-u-s-i-e-r/>

<https://pt.pinterest.com/pin/486951778435276581/>

Museu de Arte Ocidental de Tóquio, 1957 – 1959. Le corbusier.

Imagens retiradas do site:

https://en.wikiarquitectura.com/index.php/National_Museum_of_Western_Art

<http://www.galinsky.com/buildings/nmwa/>

42. Museu Guggenheim de Nova Iorque, 1956-1959. Frank Lloyd Wright.

Imagens retiradas dos sites:

http://obviousmag.org/archives/2009/11/museu_guggenheim_50_anos.html

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 1998-2008. Álvaro Siza.

Imagens retiradas dos sites:

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=642671>

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_Ibere_Camargo_0011.JPG

Capítulo III

Desenho de Álvaro Siza.

Imagem retirada do site:

http://www.archdaily.com.br/br/01-48388/arte-e-arquitetura-desenhos-ao-jantar-alvaro-siza/48388_48397

Fundação de Serralves, Porto. 1991 – 1999.

43. Maquete do museu.

Imagem retirada do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: *Expor = on Display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p.115.

44. Evolução do conceito e da forma.

Imagem retirada do livro:

Álvaro Siza: *Modern Redux*, ed. Jorge Figueira, Osfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, p. 83.

45. Maquetes de estudos prévios.

Imagens retiradas do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: *Expor = on Display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 7, 89 e 115.

46. Planta de implantação.

Imagem manipulada pelo autor e retirada do site:

<https://maps.google.pt/>

47. Planta rés-do-chão da Casa de Serralves e do Museu de Arte Contemporânea.

Imagens manipuladas pelo autor e retiradas dos livros:

Casa de Serralves: retrato de uma época, Porto: Casa de Serralves, 1988, p.68.

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: *Expor = on Display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 110.

48. Casa Tzara, Paris. 1925-26. Adolf Loos.

Imagem retirada do site:

<http://ro-w.tumblr.com/post/34754123920/analogia-adolf-loos-tzara-house-1926-27>

Casa de Serralves, Porto. 1927-31. Marques da Silva.

Fotografia do autor.

Museu de Serralves, Porto. 1991-99.

Fotografia do autor.

49. Casa Moller, Viena. 1927-28.

Imagem retirada do site:

http://www.urbipedia.org/index.php?title=Casa_Moller

Casa de Serralves, Porto. 1927-31.

Fotografia do autor.

Museu de Serralves, Porto. 1991-99.

Fotografia do autor.

50. Percursos de acesso ao Museu de Arte Contemporânea.

Imagem manipulada pelo autor e retirada do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 107.

51 e 52. Percurso de acesso à entrada no Museu.

Fotografias do autor.

53. Outros acessos: Rotunda dos liquidâmbares; acesso ao museu a partir da rotunda dos liquidâmbares; acesso ao museu a partir da Rua Gil Eanes; acesso à Casa de Serralves a partir da rotunda dos liquidâmbares;

Fotografias do autor e imagens retiradas do site:

<http://thecitytailors.com/o-parque-de-serralves-do-porto/>

54 e 55. Análise ao museu de Serralves.

Imagens manipuladas pelo autor e retiradas do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 108 a 113.

Fotografias do autor:

A; B; C, C1, C2; D, D1, D2, D3; E, E1; V1, V2, V3, V4.

56. Desenhos da casa pré-existente: Plano geral do terreno da Casa de Serralves; Planta, cortes e alçados da antiga Casa de Serralves.

Imagens retiradas do livro:

Casa de Serralves: Retrato de uma época, Casa de Serralves: Secretaria de Estado de Cultura, Porto, 2001, p. 43 e 62.

57. Vista da antiga Casa de Serralves, da Capela e da casa anexa.

Imagens retiradas do livro:

TAVARES, André, Os Fantasmas de Serralves, Dafne Editora, Porto, 2007, p. 191 e 192.

58. Vista do antigo jardim da casa de Serralves, do antigo lago romântico e da quinta do mata-sete.

Imagens retiradas do livro:

Casa de Serralves: Retrato de uma época, Casa de Serralves: Secretaria de Estado de Cultura, Porto, 2001, p. 45 e 46.

59. Fotografia de construção da nova casa com as pré-existências (1930-1940);

Imagens retiradas do livro:

Casa de Serralves: Retrato de uma época, Casa de Serralves: Secretaria de Estado de Cultura, Porto, 2001, p. 70.

Planta do piso rés-do-chão e planta do 1º andar.

Imagens retiradas do livro:

TAVARES, André, Os Fantasma de Serralves, Dafne Editora, Porto, 2007, p. 318 e 319.

60. Planta de implantação. Casa de Serralves e jardim.

Imagem retirada do livro:

Casa de Serralves: Retrato de uma época, Casa de Serralves: Secretaria de Estado de Cultura, Porto, 2001, p. 52.

61. Jardim da casa de Serralves: 1 – Casa e jardim de Serralves; 2, 3, 4 e 5 – Vistas do atual jardim da Casa de Serralves.

Imagens retiradas do livro:

TAVARES, André, Os Fantasma de Serralves, Dafne Editora, Porto, 2007, p. 143.

Fotografias do autor:

62. Casa de Serralves: Vistas do hall central.

Fotografias do autor.

63. Casa de Serralves: Decoração do salão e do hall de entrada.

Imagens retiradas do livro:

TAVARES, André, Os Fantasma de Serralves, Dafne Editora, Porto, 2007, p. 168 e 170.

Fundação Cargaleiro 2, Seixal. 2000.

64. Planta de implantação.

Imagem manipulada pelo autor e retirada do site:

<https://maps.google.pt>

65. Maquete. Vista geral da implantação do museu e dos restantes volumes compositivos: restaurante e oficina.

Imagem retiradas do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 94 e 95.

Imagem retiradas do site:

<http://www.alvaronegrello.com/architecture?lightbox=imagelxwa>

66. Marcação do volume Este; 2 - marcação do volume Oeste; 3 - marcação dos elementos de transição entre volumes.

Desenhos do autor.

67. Volume do Museu Cargaleiro; 2 - Volume da Oficina de arte; 3 - Volume do Restaurante.

Imagens retiradas do site:

<http://www.alvaronegrello.com/architecture?lightbox=image1xwa>

68. Esquema: Casa Armanda Passos.

Desenho do autor.

69. Vista do exterior e vista do interior da oficina da Casa Armanda Passos.

<http://www.viajesconmitia.com/category/el-palustre-ilustre/>

http://www.architravel.com/architravel/building/armanda-passos-house/armanda_passos_4a/

70. Percursos de acesso ao museu.

Imagem manipulada pelo autor e retirada do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: *Expor = on Display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 288.

71. Percursos e Espaços Expositivos: Análise ao Museu Cargaleiro 2.

Imagens retiradas do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: *Expor = on Display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 290, 291, 292, 293,

72. Esquismo de várias perspectivas. Álvaro Siza.

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: *Expor = on Display*, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 286.

73. Planta de localização da Quinta da Soledade e da Quinta da Fidalga

Imagem manipulada pelo autor e retirada do site:

<https://maps.google.pt>

74. Planta de implantação da Oficina de Artes Manuel Cargaleiro.

Imagem manipulada pelo autor e retirada do site:

<https://maps.google.pt>

75. Vista exterior e interior do Museu - Oficina de Artes Manuel Cargaleiro.

Fotografias do autor.

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. 1998 – 2008.

76. Maquete do museu.

Imagens retiradas do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 250.

77. Planta de implantação.

Imagem manipulada pelo autor e retirada do site:

<https://maps.google.pt>

78. Pantheon de Roma, 118-128. Públio Élio Adriano. **Museu Solomon R. Guggenheim**, Nova Iorque 1956-1959. Frank Lloyd Wright. **SESC Pompeia**, São Paulo. 1977-1982. Lina Bo Bardi. **Copan**, São Paulo. 1951-1966. Oscar Niemeyer.

Imagens retiradas do site:

<http://historiadaarte.pbworks.com/w/page/18413911/Pante%C3%A3o>

<http://autenticonuevayork.elboqueronviajero.com/guia-ny/museo-guggenheim-nueva-york>

imagem retirada do site:

<http://www.archdaily.com.br/br/01-153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi>

<http://blogdoims.com.br/obras-de-niemeyer-pelo-olhar-de-marcel-gautherot/>

79. MAC. Niterói, Rio de Janeiro. 1991-1996. Oscar Niemeyer e **Teatro Popular Oscar Niemeyer**. Niterói, Rio de Janeiro. 1997.

Fotografia do autor e imagem retirada do site:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ipr1QMDKunw>

80. Acesso ao museu.

Imagens retiradas da revista e manipulada pelo autor:

El croquis nº 140, p. 291.

81. Esquissos do arquiteto: primeiras soluções do museu Iberê Camargo e Casa Baía, 1983-1993, Gondomar.

Imagem retiradas do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 240.

Imagem retirada do site:

<http://www.alvaronegrello.com/architecture?lightbox=image1xwa>

82. Percursos e Espaços Expositivos: Análise ao Museu Iberê Camargo.

Imagens retiradas da revista:

El croquis nº 140, p.290 e 291.

Imagens retiradas do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 244 a 247.

F. Acesso ao museu e espaço de transição para o interior do edifício.

Imagens retiradas dos site:

Bibliografia de Imagens

<http://acidadebranca.tumblr.com/post/8757647283/ibere-camargo-museum-designed-by-%C3%A1lvaro-siza>
<http://www.archdaily.com.br/br/755899/fundacao-ibere-camargo-bases-e-variacaoes-alvaro-siza/5446b3bae58ecebb81000038-fundacao-ibere-camargo-bases-e-variacaoes-alvaro-siza-foto>
<https://arcoweb.com.br/projetodesign/especiais/alvaro-siza-fundacao-ibere-camargo-parte-2-01-07-2008>
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_Ibere_Camargo_0003.JPG

R. Acesso em rampa para as salas de exposição do piso

Imagens retiradas da revista e manipulada pelo autor:

Imagem retirada do site:

<https://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/attachment/107/>

<https://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/attachment/108/>

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>

<http://acervodigital.iberecamargo.org.br/EV2014005/>

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>

Imagem retirada da revista:

El croquis nº 140, p. 315.

83. Vista dos pisos das salas de exposição.

Imagens retiradas do site:

<http://www.archdaily.com/559518/siza-s-ibere-camargo-foundation-and-herzog-and-de-meuron-s-1111-lincoln-road-win-inaugural-mchap-award/5446a960e58ece9997000015-siza-s-ibere-camargo-foundation-and-herzog-and-de-meuron-s-1111-lincoln-road-win-inaugural-mchap-award-photo>

84. Salas de exposição do último piso.

Imagens retiradas do site:

<https://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/attachment/080/>

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>

85. Salas de exposição do primeiro e segundo piso.

Imagens retiradas do site:

<http://www.iberecamargo.org.br/site/exposicoes/exposicoes-detalle.aspx?id=77>

<https://www.dezeen.com/2009/05/23/selected-projects-by-alvaro-siza/>

Fundação Manuel Cargaleiro 1, Lisboa. 1993.

86. Plano Urbano para a Praça de Espanha, Lisboa, 1993; Requalificação da Avenida Afonso Henriques, Porto, 2000.

Imagem retirada da revista:

El croquis, nº 68-69+95.

Imagem retirada do livro:

CASTANHEIRA, Carlos e PORCU, Chiara, As cidades de Álvaro Siza, Lisboa: Figueirinhas, 2001.

87. Planta de implantação.

Imagem manipulada pelo autor e retirada do site:

<https://maps.google.pt>

88. Maquetes.

Imagem retiradas do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 139 e 140.

Imagens retiradas do site:

<http://www.alvaronegrello.com/architecture?lightbox=image1xwa>

89. Acesso ao museu.

Imagem manipulada pelo autor e retirada da revista:

El croquis, nº 68-69+95.

90. Percursos e Espaços Expositivos: Análise ao Museu Cargaleiro 1.

Imagens manipuladas pelo autor e retiradas do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p.134, 135, 136 e 137.

91. Esquissos para estudo de iluminação natural e artificial.

Imagem retiradas do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p.133.

92. Estudos sobre a organização de um espaço expositivo. Álvaro Siza.

Imagem retiradas do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 132.

Museu para dois Picasso, Madrid. 1992.

93. Planta de implantação.

Imagem manipulada pelo autor e retirada do site:

<https://maps.google.pt>

94. Maquetes finais. Vista da entrada e vista para o espaço entre as galerias.

Imagem retirada do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 148 e 149.

95. Percursos e Espaços Expositivos: Análise ao Museu para Dois Picasso.

Imagens manipuladas pelo autor e retiradas do livro:

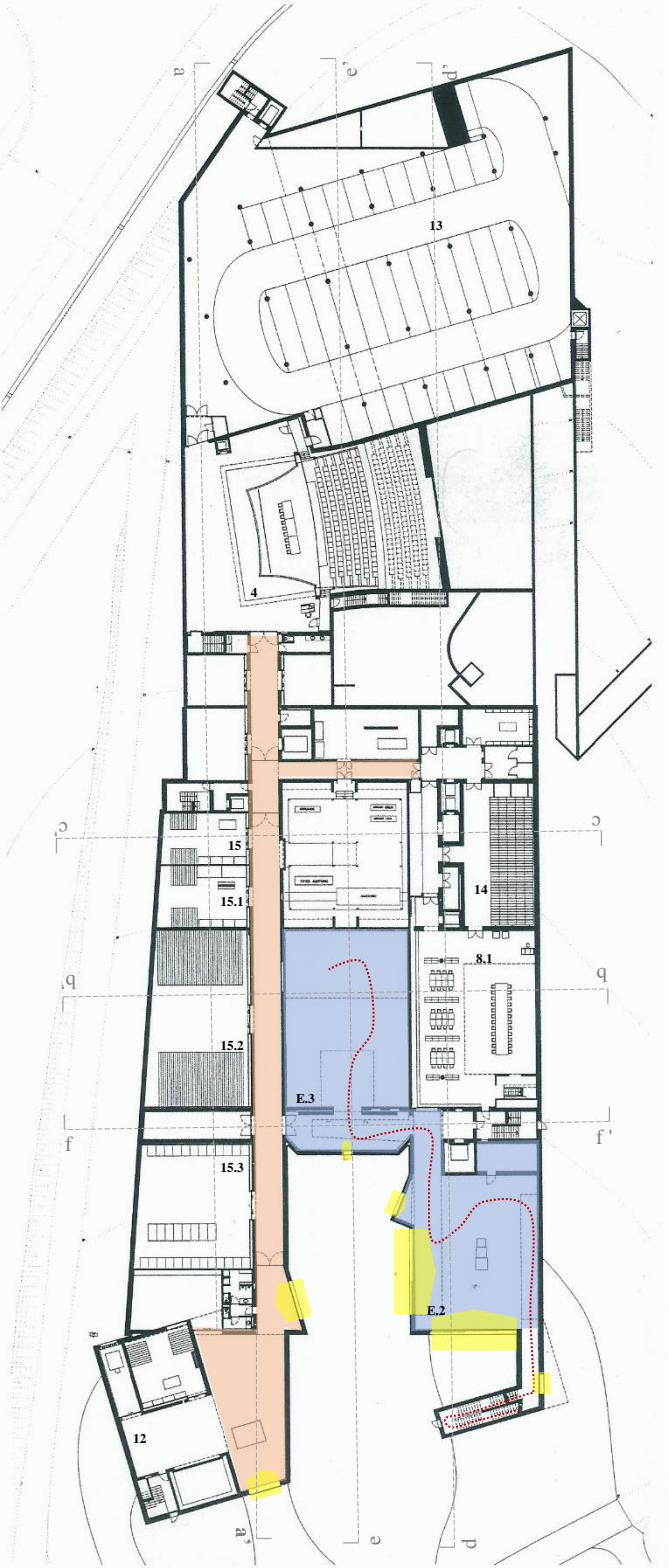
Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 146 e 147.

96. Estudos para as galerias. Esquismo de Álvaro Siza.

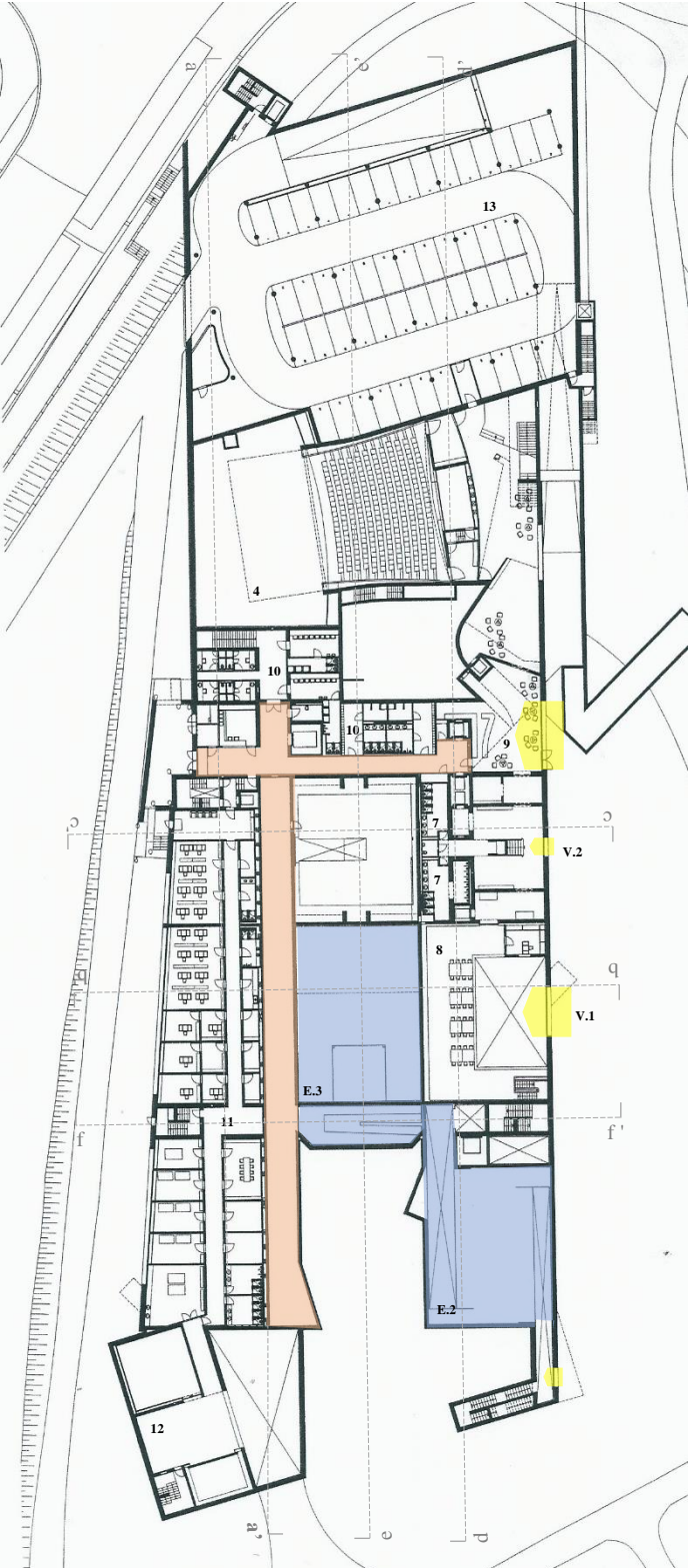
Imagem retirada do livro:

Fundação de Serralves, Álvaro Siza: Expor = on Display, Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 143

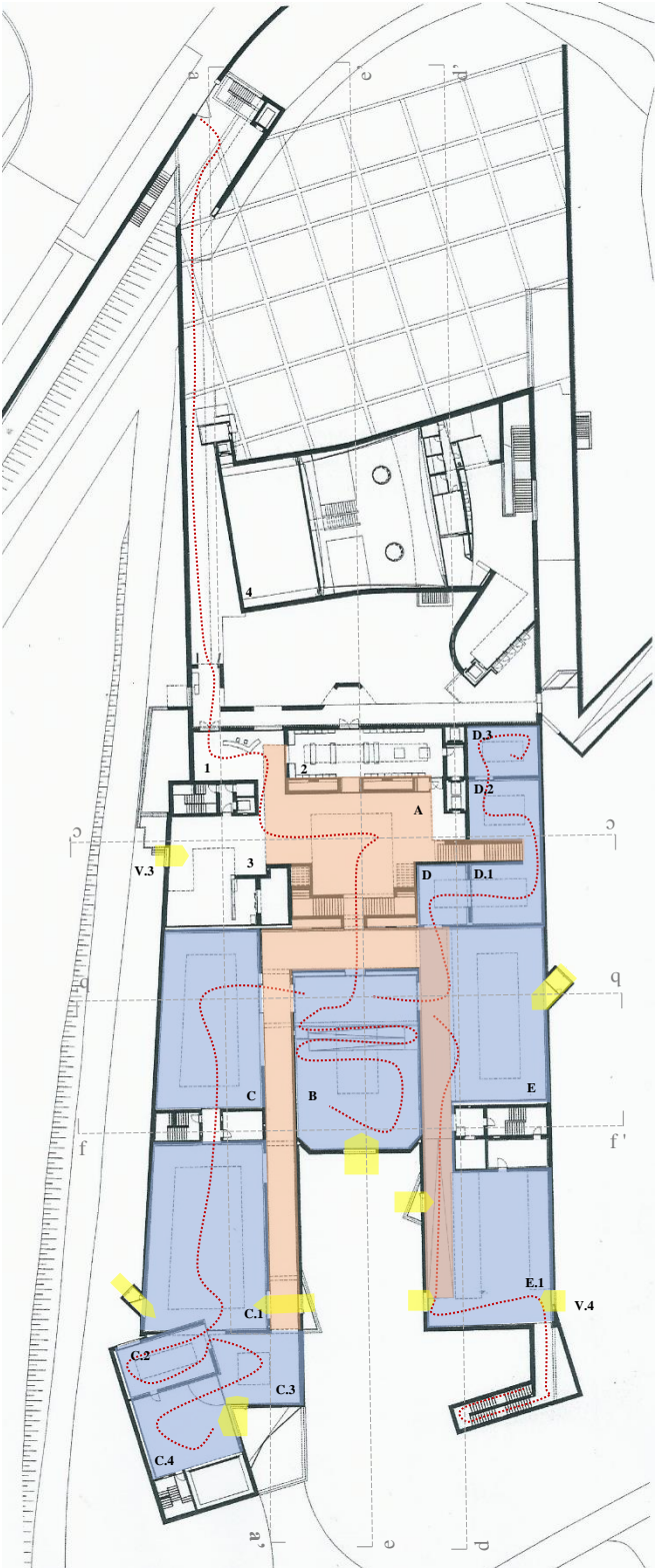
Anexos



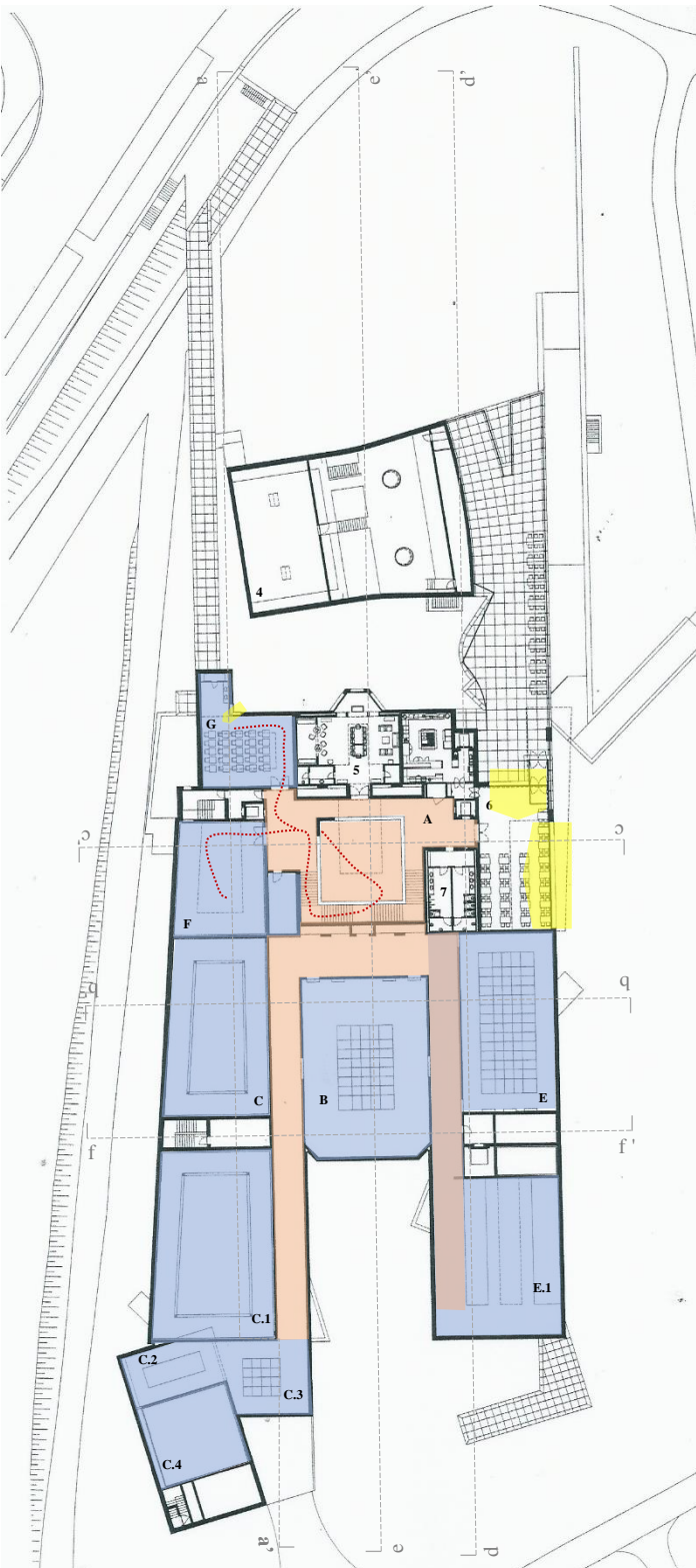
Planta piso -2



Planta piso -1



Planta piso 0



Planta piso 1

Legenda:

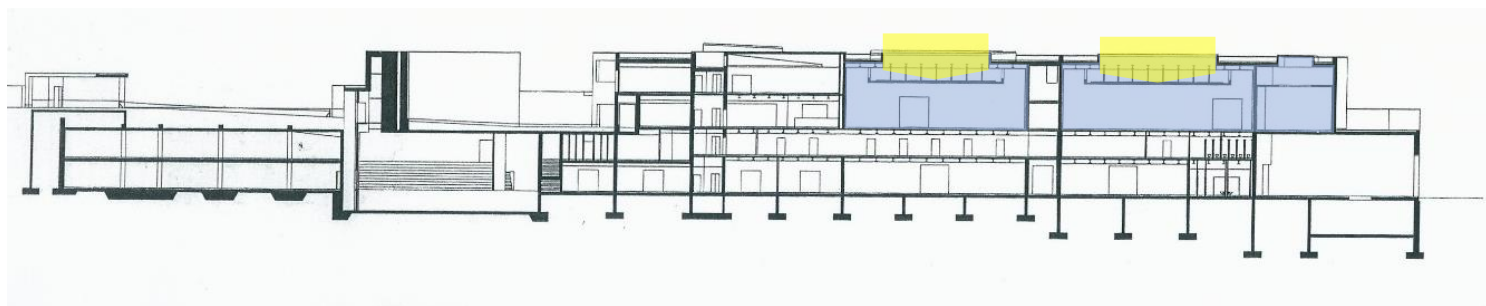
- Salas de Exposição
- Percursos e espaços geradores da forma e princípio de organização do edifício e dos espaços expositivos
- Percurso livre interior de acesso aos espaços expositivos
- Iluminação natural

0 5 15 25

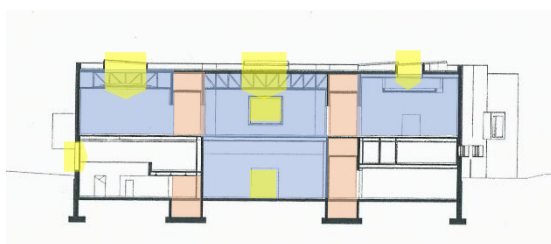
Planta do piso 0:
A: Átrio; B: Sala de exposição central; C a C.4: Salas de Exposição da ala Sudoeste; D a D.3: Salas de Exposição pequenas; E e E.1: Salas de Exposição da ala Nordeste; 1: Recepção; 2: Livraria; 3: Bengaleiro;
4: Auditório;
Planta do piso 1:
B, C a C.4, E e E.1: Salas de exposição (pé direito duplo); F e G: Salas de exposição; 4: Auditório; 5: Administração; 6: Restaurante; 7: WC;
Planta do piso -1:
E.2 e E.3: Salas de exposição (Pé direito duplo); 4: Auditório; 7: WC; 8: Biblioteca; 9: Cafeteria; 10: Balneários; 11: Área de serviços/Gabinetes; 12: Sala de montagem e cargas e descargas; 13: Estacionamento;
Planta do piso -2:
E.2 e E.3: Salas de exposição; 8.1: Piso inferior da Biblioteca; 14: Arquivo; 15 a 15.3: Reservas do museu; 12: Sala de montagem e cargas e descargas; 4: Auditório; 13.1: Piso inferior do estacionamento;

V.1, V.2, V.3 e V.4: Identificação dos vãos fotografados e exemplificados neste capítulo.

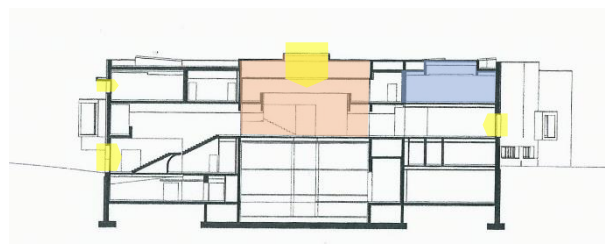
55. Percursos e Espaços Expositivos: Análise aos cortes do Museu de Serralves.



corte aa'



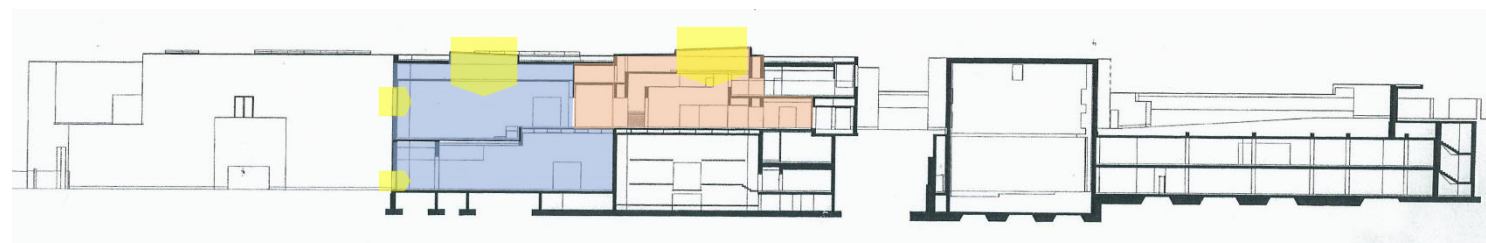
corte bb'



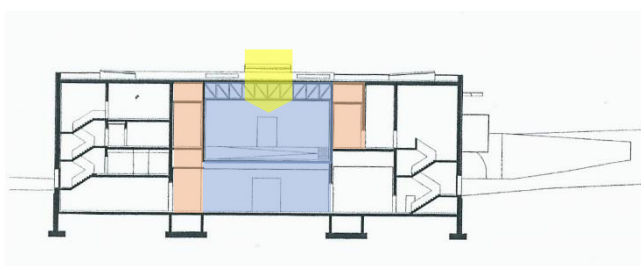
corte cc'



corte dd'



corte ee'

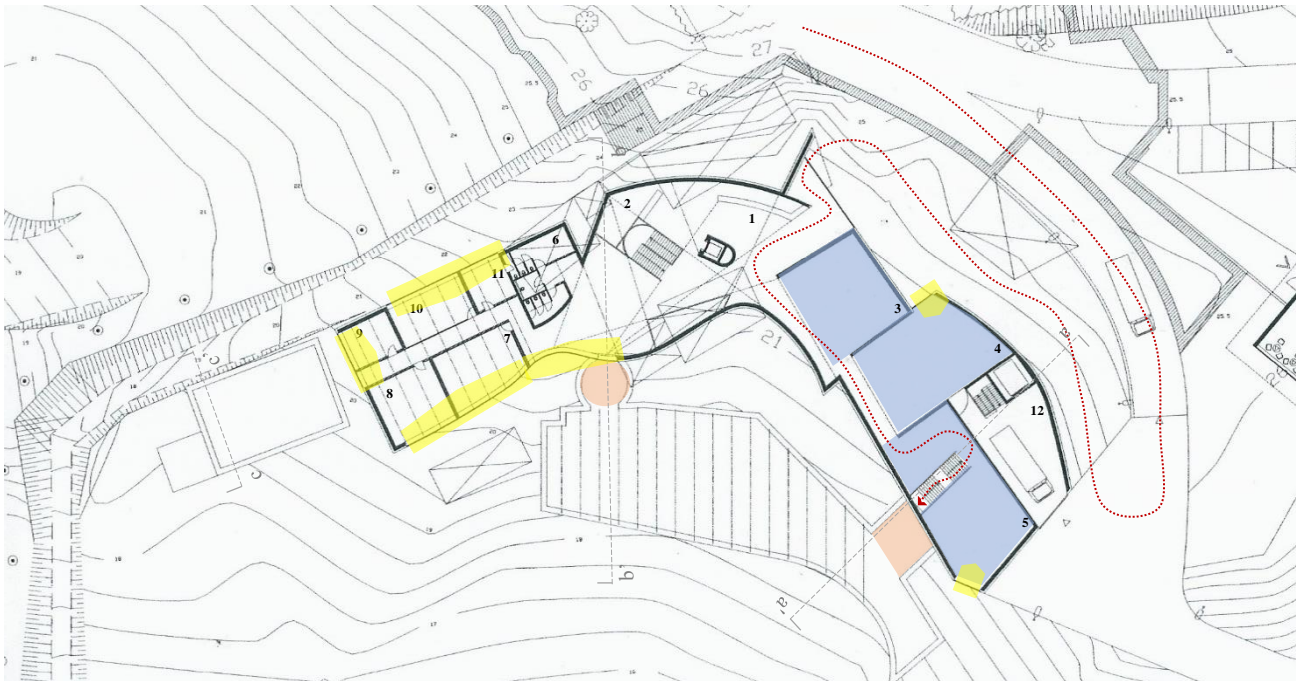


corte ff'

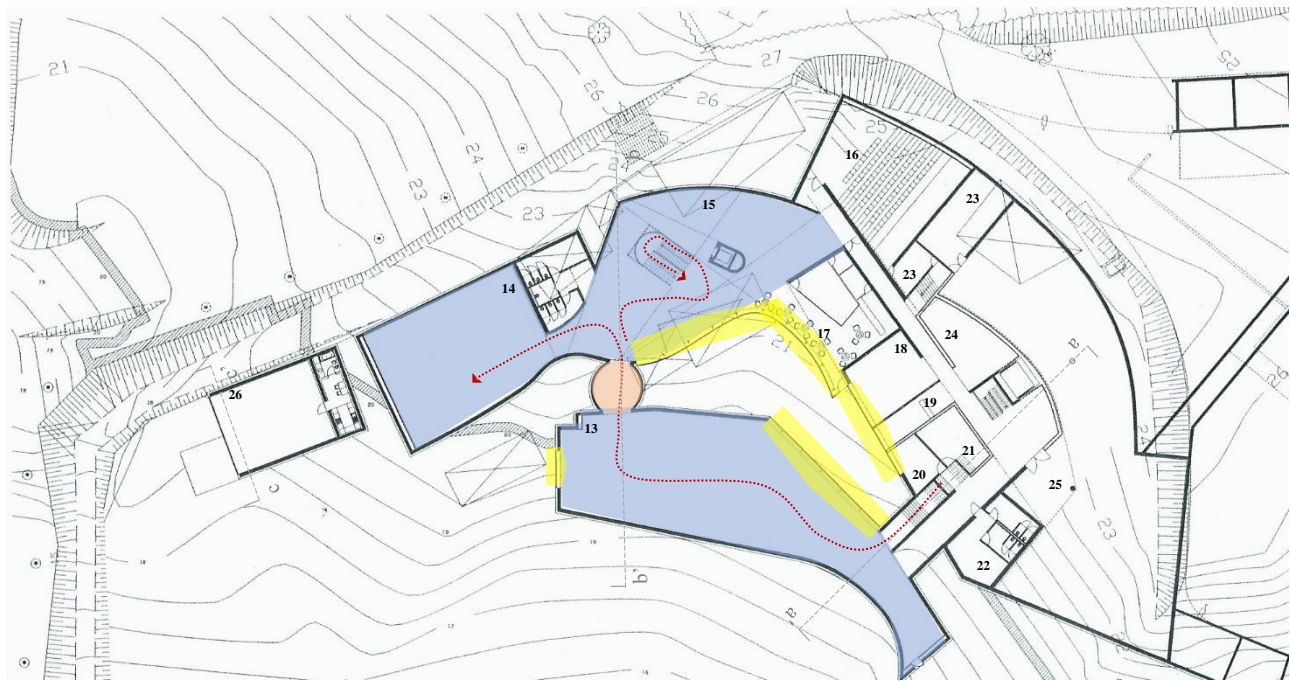
Legenda:

- Salas de exposição
- Percursos e espaços geradores da forma e princípio de organização do edifício e dos espaços expositivos.
- Iluminação Natural

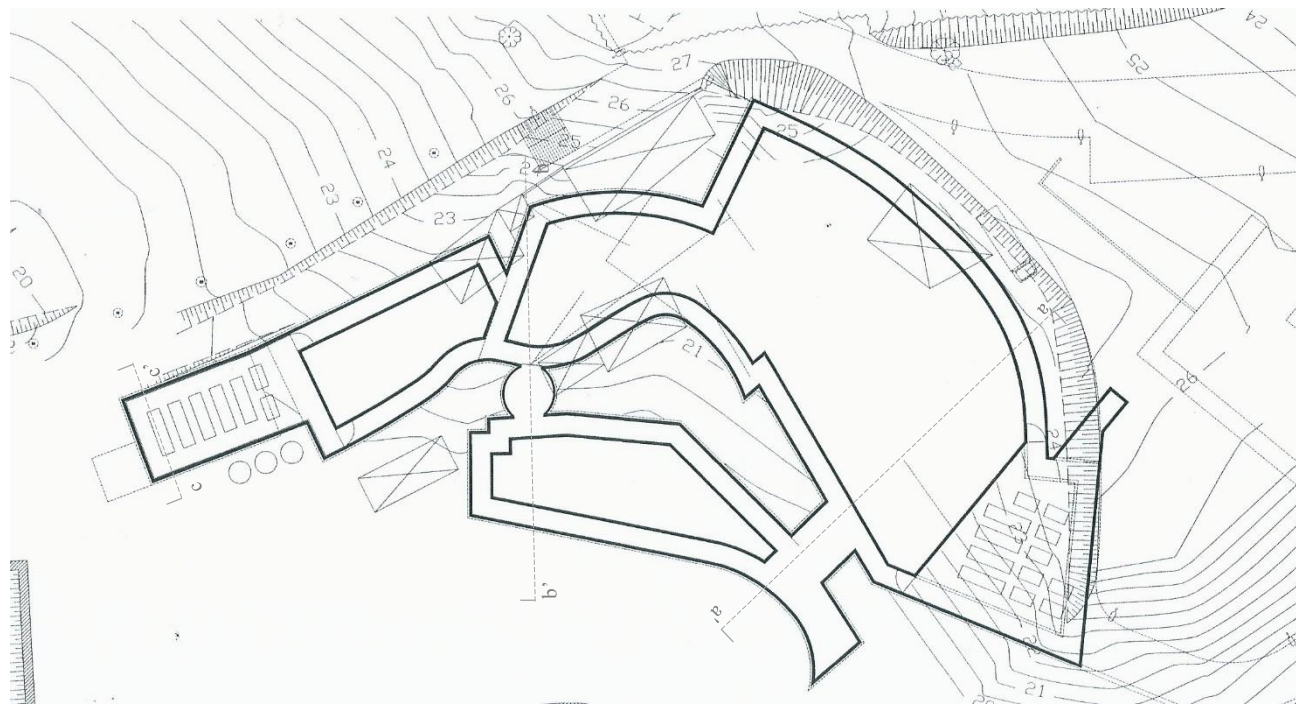
0 5 15



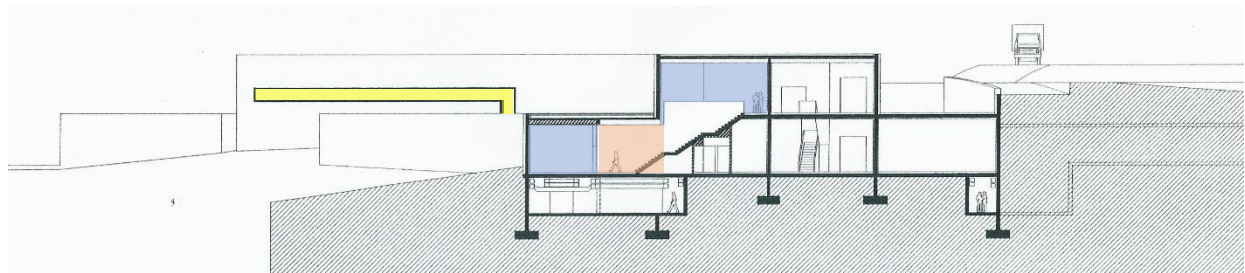
Planta piso 0



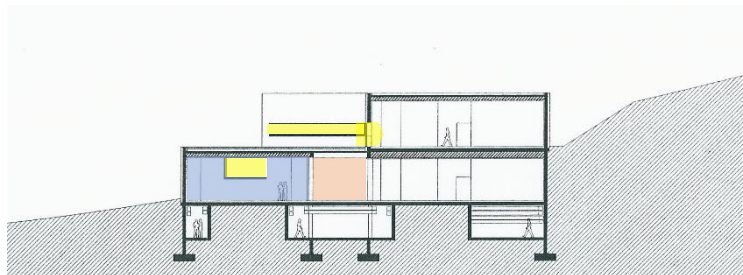
Planta piso -1



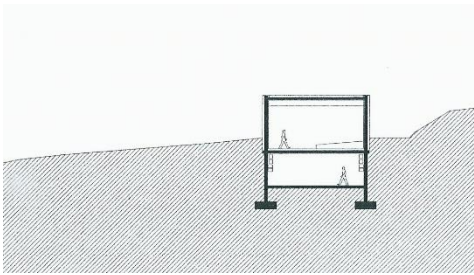
Planta piso -2



Corte aa'



Corte bb'



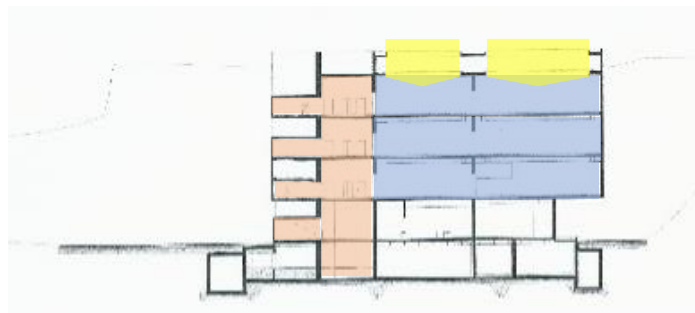
Corte cc'

Legenda:

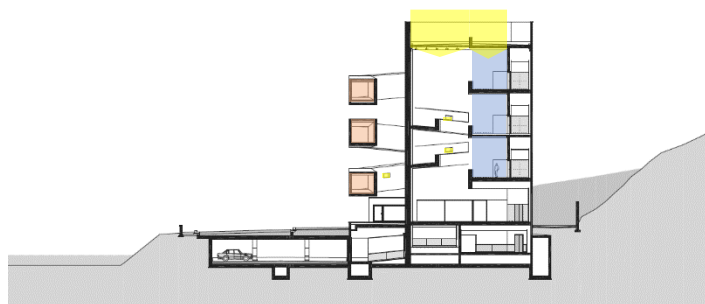
- Espaços expositivos
- Espaço de ligação e de transição entre volumes e espaços expositivos
- Iluminação natural
- Percurso interior de acesso aos espaços expositivos

0 5 15 25

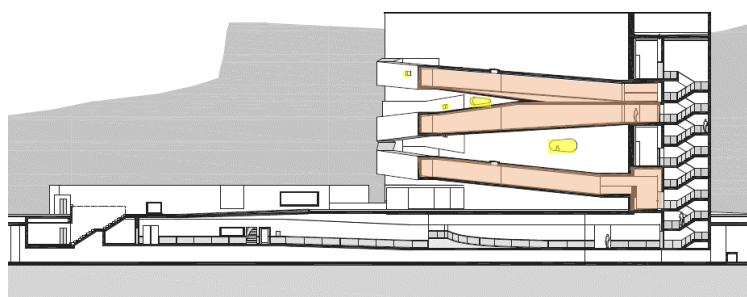
Planta piso 0:
1 - Recepção; 2 – Bengaleiro; 3 a 5 – Salas de exposição temporárias; 6 - WC; 7 – Biblioteca; 8 – Sala de reuniões; 9 – Sala de Conservação; 10 – Secretaria; 11 – Administração;
12 – Cargas e descargas;
Planta piso -1:
13 e 14 - Salas de exposição permanente; 15 – Espaço de exposição e distribuição; 16 – Auditório; 17 - Cafeteria; 18 – Sala de montagem de exposição; 19– Segurança; 20 – Sala de recepção de objetos; 21 - Sala de investigação; 22 – Banheiros; 23 – Serviços; 24 – Armazém; 25 – Dependências visitáveis; 26 – Estúdio M. Cargaleiro;
Planta piso -2:
Dependências visitáveis;



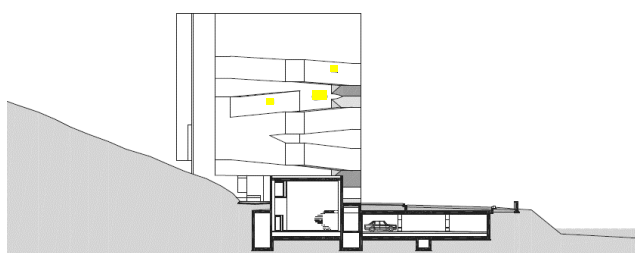
Corte aa'



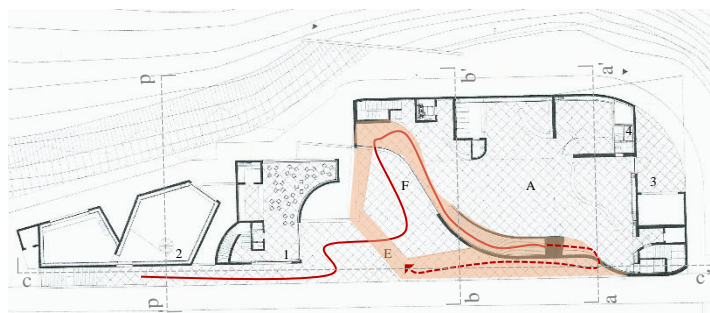
Corte bb'



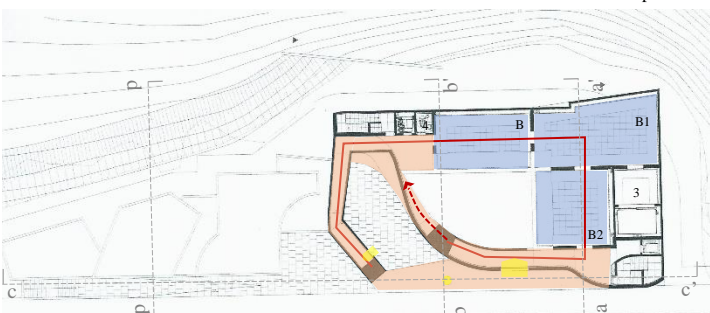
Corte cc'



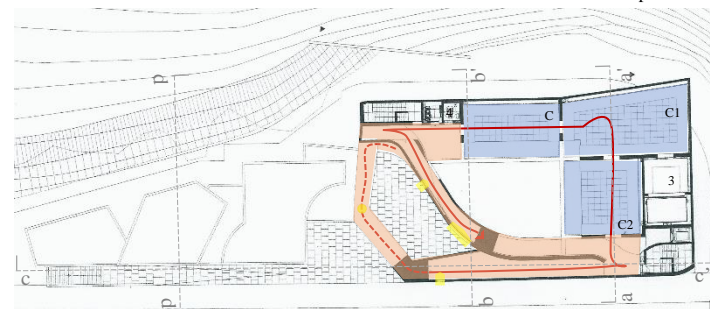
Corte dd'



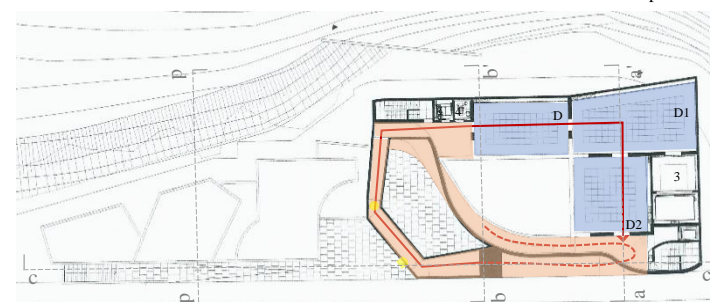
Planta piso 0



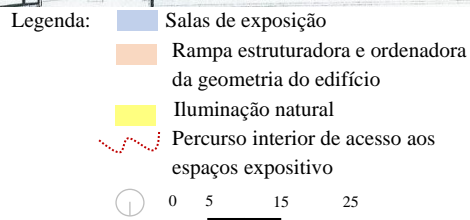
Planta piso 1



Planta piso 2

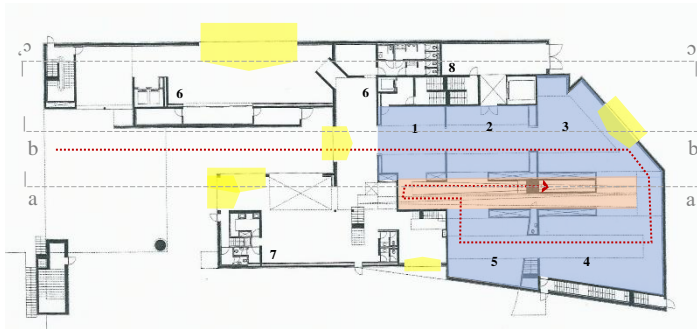


Planta piso 3

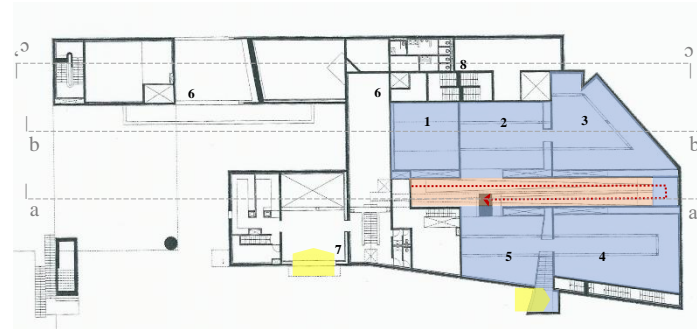


Planta piso 0: A- Hall; 1- Cafeteria; 2- Oficinas; 3- Cargas e descargas; 4- WC; E- rampa de acesso; F- Espaço de transição para o interior do museu;
Planta piso 1: B; B1; B2; B3-Salas de exposição; 3-Cargas e descargas; 4-WC;
Planta piso 2: C; C1; C2; C3-Salas de exposição; 3-Cargas e descargas; 4-WC;
Planta piso 3: D; D1; D2; D3-Salas de exposição; 3-Cargas e descargas; 4-WC;
Planta piso -1: 5- Auditório; 6- Biblioteca; 7- Lixo; 8- Sala de reuniões; 9- Escritórios; 10- Oficinas; 11- Estacionamento;

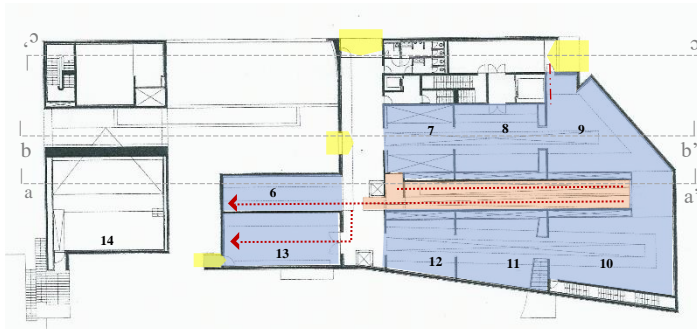
90. Percursos e Espaços Expositivos: Análise ao Museu Cargaleiro 1.



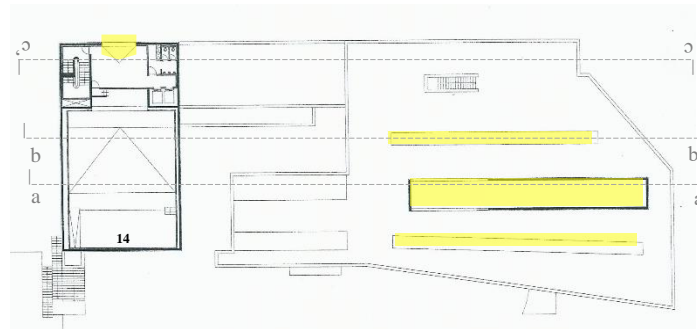
Planta piso 0



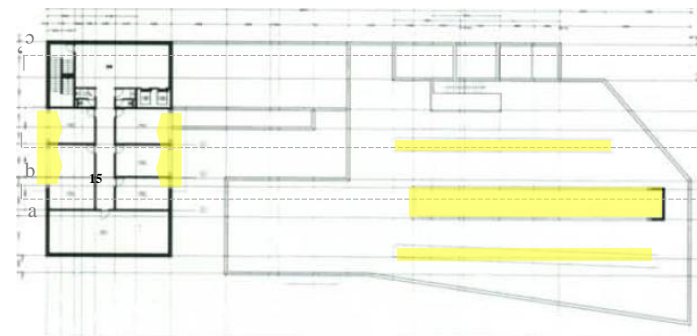
Planta piso 1



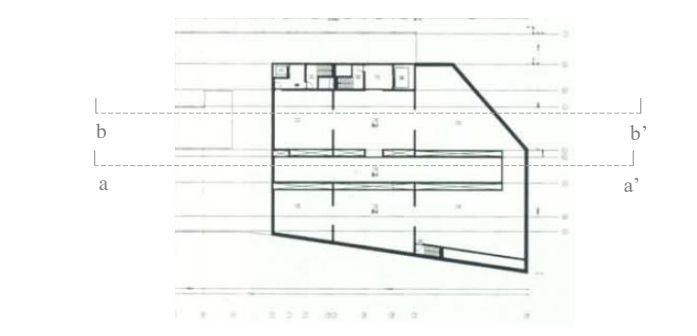
Planta piso 2



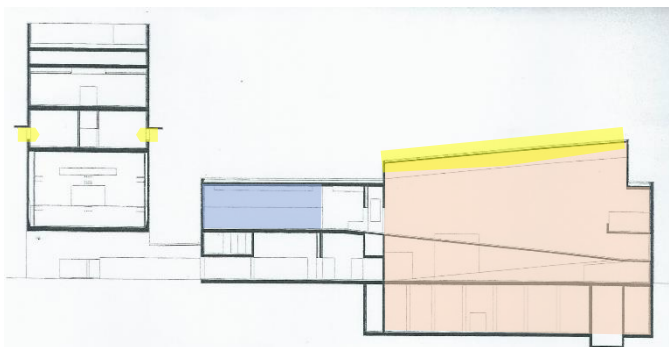
Planta piso 3



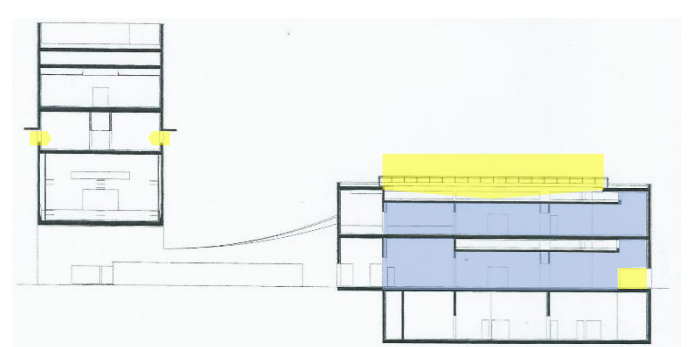
Planta piso 4



Planta piso -1



Corte aa'



Corte bb'



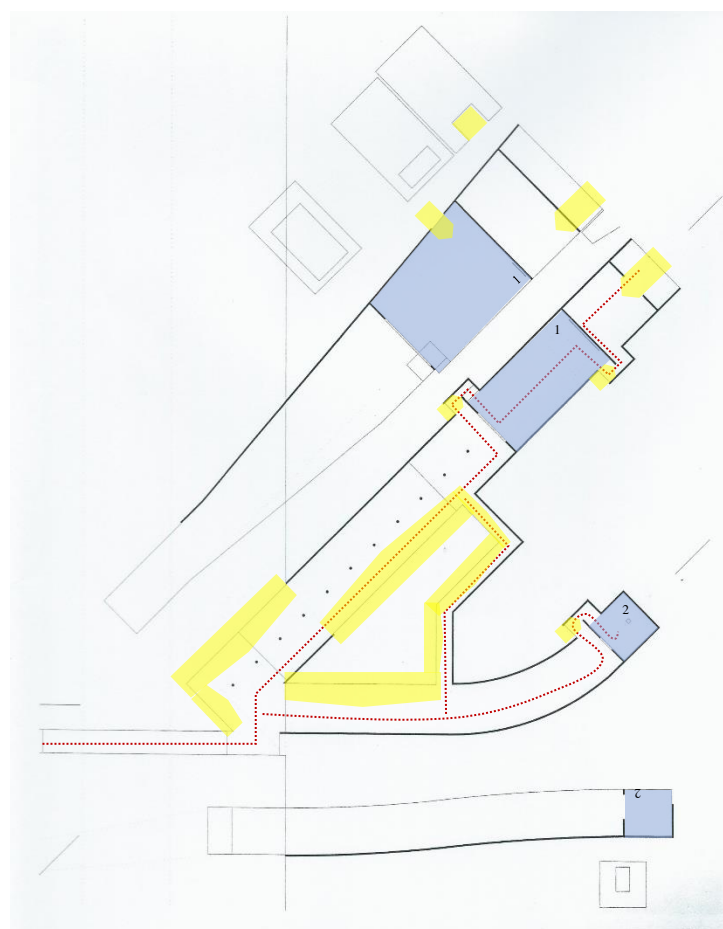
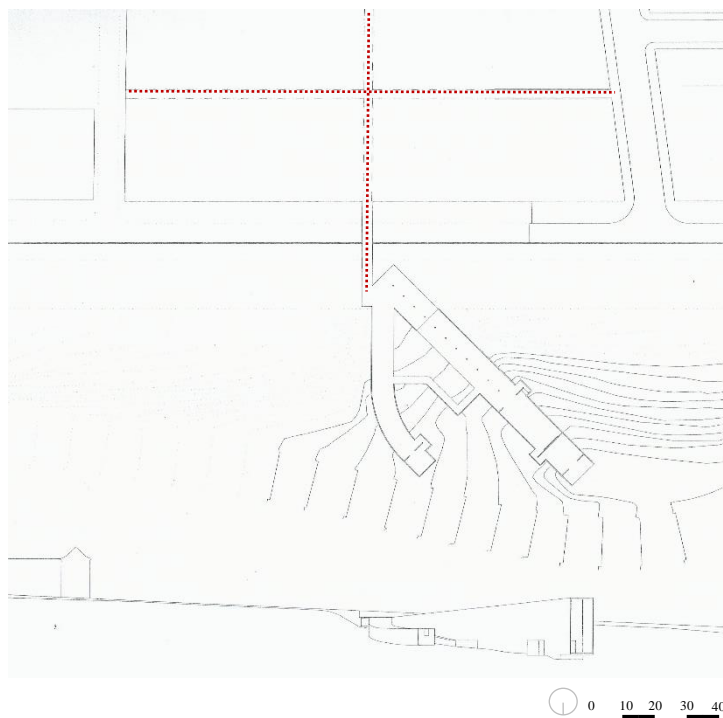
Corte cc'

Legenda:
 Salas de exposição
 Rampa estruturadora e ordenadora da geometria do edifício
 Percurso interior de acesso aos espaços expositivos
 Iluminação Natural

0 5 15 25

Planta piso 0: 1 a 5 – Salas de exposição; 6 – foyer; 7 – Cafeteria; 8 – cargas e descargas;
Planta piso 1: 1 a 5 – Salas de exposição (pé-direito duplo); 6 – Foyer (pé – direito duplo); 7 – cafeteria; 8 – Cargas e descargas;
Planta piso 2: 6 a 13 – Salas de exposição; 14 – Auditório;
Planta piso 3: 14: Auditório;
Planta piso 4: Serviços;

95. Percursos e Espaços Expositivos: Análise ao Museu para Dois Picasso.



Legenda:

- Salas de exposição
- Iluminação Natural
- Percurso de acesso às salas de exposição

0 5 15 25

Planta/Cortes:

- 1 – Sala de exposição para “Guernica”;
- 2 – Sala de exposição para “Mulher Grávida”;

SOLUÇÃO:

1. LINEAR



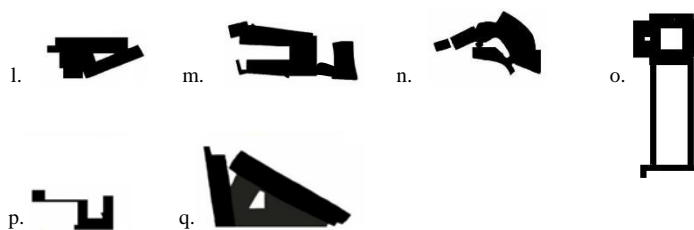
2. COMPACTA



**3. COMPACTA COM
PÁTIO/ PRAÇA DE
ENTRADA**



**4. COMPACTA COM
PÁTIO/PRAÇA
INTERIOR**

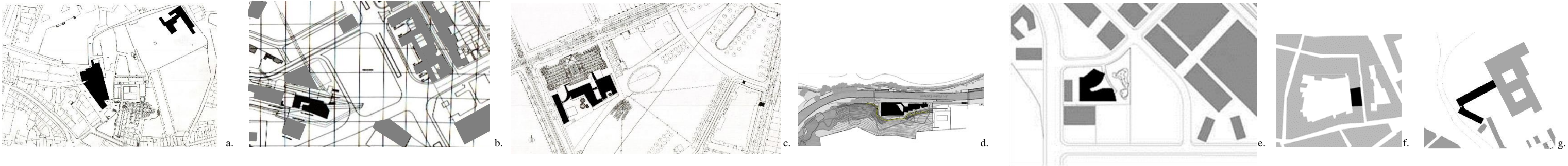


Legenda:

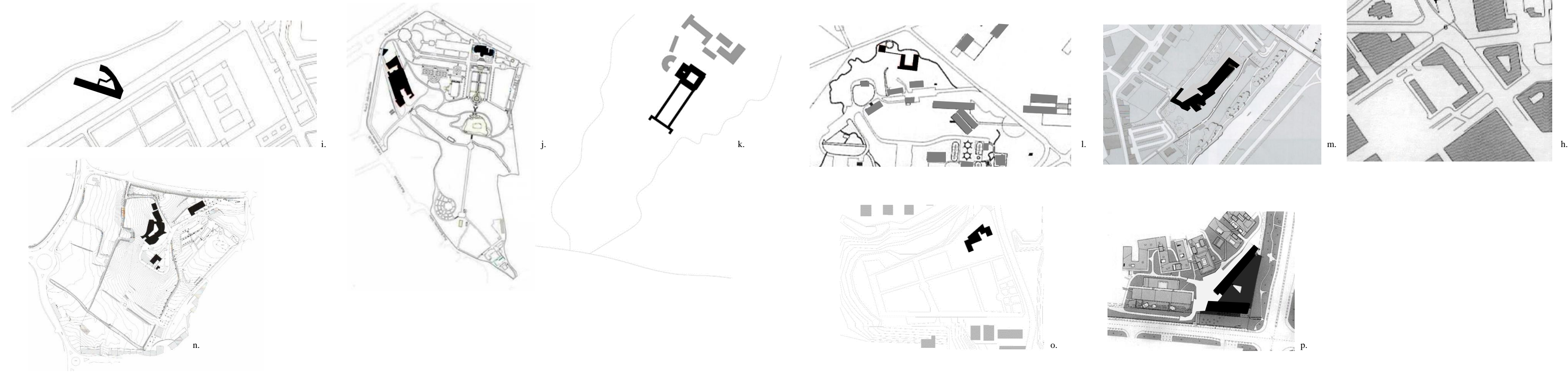
1. a. Museu para Dois Picasso (1992) Madrid – Espanha; b. Fundação Nadir Afonso (2003 – 2014) Chaves – Portugal; c. Sede para o Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (2010 – 2015) Santo Tirso Portugal;
2. d. Museu de Arte Contemporânea (1993) Helsínquia – Finlândia; e. Fundação Eugénio Granell (1994) Santiago de Compostela – Espanha; f. Recuperação e ampliação do Museu de Stedelijk (1995) Amesterdão – Holanda; g. Atelier - Museu Júlio Pomar (2001 – 2013) Lisboa – Portugal; h. Museu – Oficina de Arte Manuel Cargaleiro (2010 – 2014) Seixal – Portugal;
3. i. Fundação Cargaleiro 1 (1993) Lisboa – Portugal; j. Fundação Iberê Camargo (1998 – 2008) Porto Alegre – Brasil; k. Museu Mimesis (2006 – 2010) Paju Book – Coreia do Sul;
4. l. Centro de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela (1988 – 1993) Santiago de Compostela – Espanha; m. Fundação de Serralves (1991 – 1999) Porto – Portugal; n. Fundação Cargaleiro 2 (2000) Seixal – Portugal; o. Villa J. Paul Getty (1993) Malibu – Califórnia EUA; p. Museu para Escultura e Arquitetura (1995 – 2008) Hambroich – Alemanha; q. Museu Chinês do desenho (2012 -) Hangzhou – República Chinesa;

EDIFÍCIO:

1. QUE DESENHA
FRENTE DE RUA



2. INSERIDO NUM
ESPAÇO VERDE



Legenda:

1. a. Centro de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela (1988 – 1993) Santiago de Compostela - Espanha e Fundação Eugénio Granell (1994) Santiago de Compostela - Espanha; b. Fundação Manuel Cargaleiro (1993) Lisboa - Portugal; c. Restauro de ampliação do Museu Stedelijk (1995) Amesterdão – Holanda; d. Fundação Iberê Camargo (1998 – 2008) Porto Alegre – Brasil; e. Museu Mimesis (2006 – 2010) Paju Book – Coreia do Sul; f. Ateliê – Museu Júlio Pomar (2001 – 2013) Lisboa - Portugal; g. Sede do Museu Internacional da Escultura Contemporânea de Santo Tirso (2010 – 2015) Santo Tirso – Portugal; h. KIASMA - Museu de Arte contemporânea de Helsínquia (1993) Helsínquia – Finlândia.

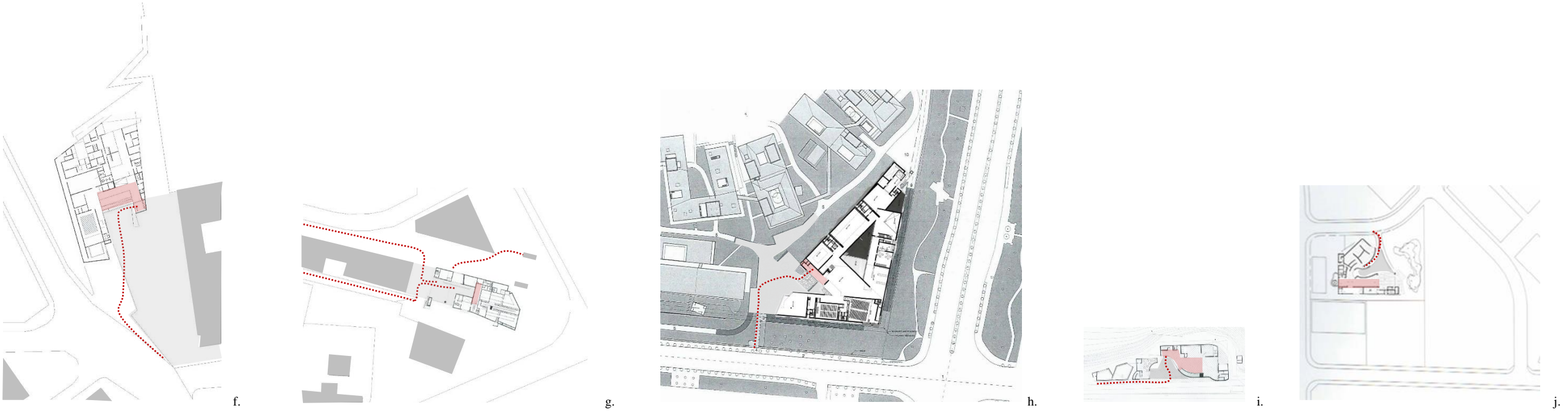
2. i. Museu para Dois Picasso (1992) Madrid – Espanha; j. Fundação de Serralves (1991 – 1999) Porto – Portugal; k. Villa J. Paul Getty (1993) Malibu – Califórnia EUA; l. Museu para Escultura e Arquitetura (1995 – 2008) Hombroich - Alemanha; m. Fundação Cargaleiro 2 (2000) Seixal – Portugal; n. Fundação Nadir Afonso (2003 – 2014) Chaves – Portugal; o. Museu – Oficina de Arte Manuel Cargaleiro (2010 – 2014) Seixal – Portugal; p. Museu Chinês do Desenho (2012) Hangzhou – República Chinesa.

PERCURSO DE ACESSO
À ENTRADA:

1. A PARTIR DE UM
PERCURSO EXTERIOR DE
LIGAÇÃO

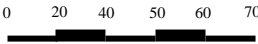


2. A PARTIR DE UMA
PRAÇA/PÁTIO



Legenda:

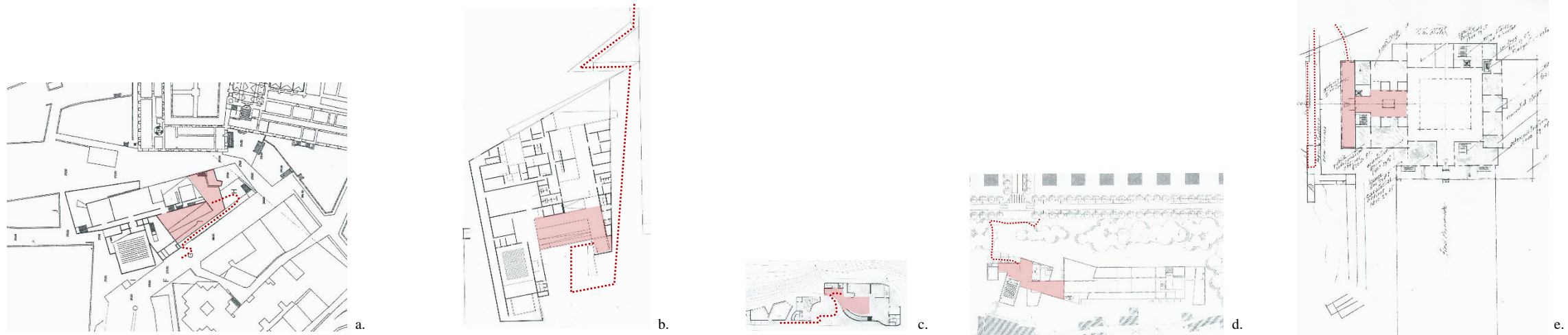
- Átrio de entrada
- Praça/Pátio de entrada
- Percurso de acesso à entrada



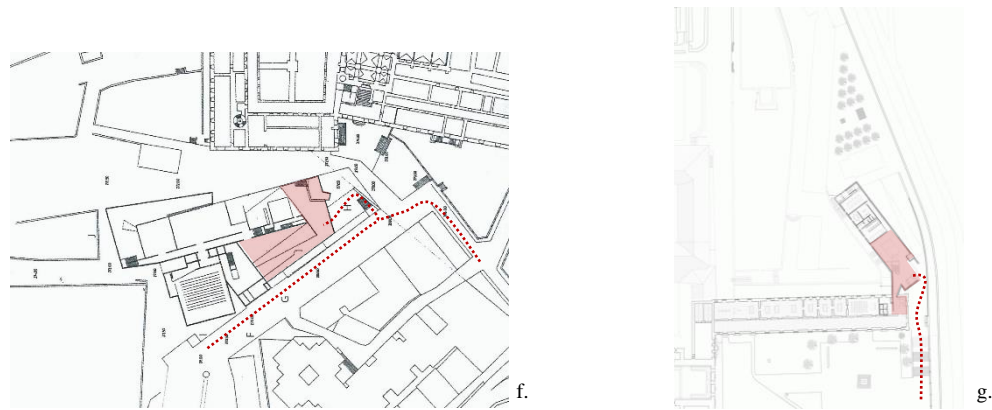
1. a. Fundação de Serralves (1991 – 1999) Porto – Portugal; b. Museu para Dois Picasso (1992) Madrid – Espanha; c. Fundação Cargaleiro 2 (2000) Seixal – Portugal; d. Museu para Escultura e Arquitetura (1995 – 2008) Hombroich – Alemanha; e. Museu – Oficina de Arte Manuel Cargaleiro (2010 – 2014) Seixal – Portugal Museum;
2. f. KIASMA - Museu de Arte contemporânea de Helsínquia (1993) Helsínquia – Finlândia; g. Fundação Manuel Cargaleiro (1993) Lisboa - Portugal; h. Museu Chinês do Desenho (2012) Hangzhou – República Chinesa Fundaçã; i. Iberê Camargo (1998 – 2008) Porto Alegre – Brasil; j. Museu Mimesis (2006 – 2010) Paju Book – Coreia do Sul; Mimesis (2006 – 2010) Paju Book – Coreia do Sul;

PERCURSO DE ACESSO
À ENTRADA:

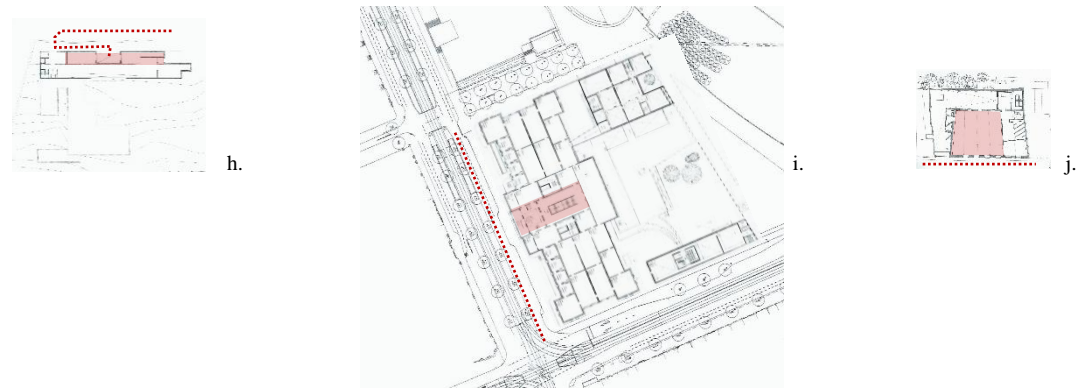
3. A PARTIR DE UMA RAMPA



4. A PARTIR DE UMA
ESCALADA

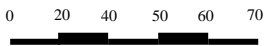


5. DIRETAMENTE A PARTIR
DA RUA



Legenda:

- Átrio de entrada
- Percurso de acesso à entrada

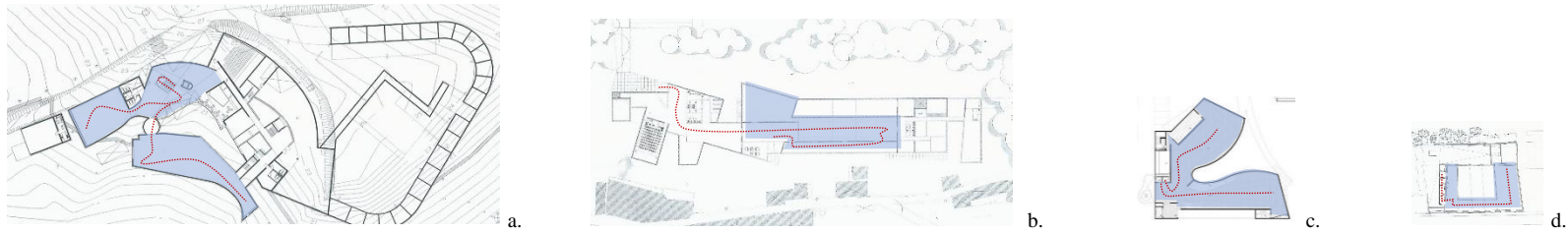


3. a. Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela (1988 – 1993) Santiago de Compostela – Espanha; b. Museu de Arte Contemporânea (1993) Helsínquia – Finlândia; c. Fundação Iberê Camargo (1998 – 2008) Porto Alegre – Brasil; d. Fundação Nadir Afonso (2003 – 2014) Chaves – Portugal; e. Villa J. Paul Getty (1993) Malibu – Califórnia EUA;
4. f. Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela (1988 – 1993) Santiago de Compostela – Espanha; g. Sede do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (2010 – 2015) Santo Tirso – Portugal; 5. h. Fundação Eugénio Granel (1994); Santiago de Compostela – Espanha; i. Restauo e ampliação do Museu Stedelijk (1995) Amesterdão – Holanda; j. Atelier Júlio Pomar (2001 – 2013) Lisboa – Portugal;

ANÁLISE INTERPRETATIVA: PERCURSO

PERCURSO DE ACESSO AO
ESPAÇO EXPOSITIVO

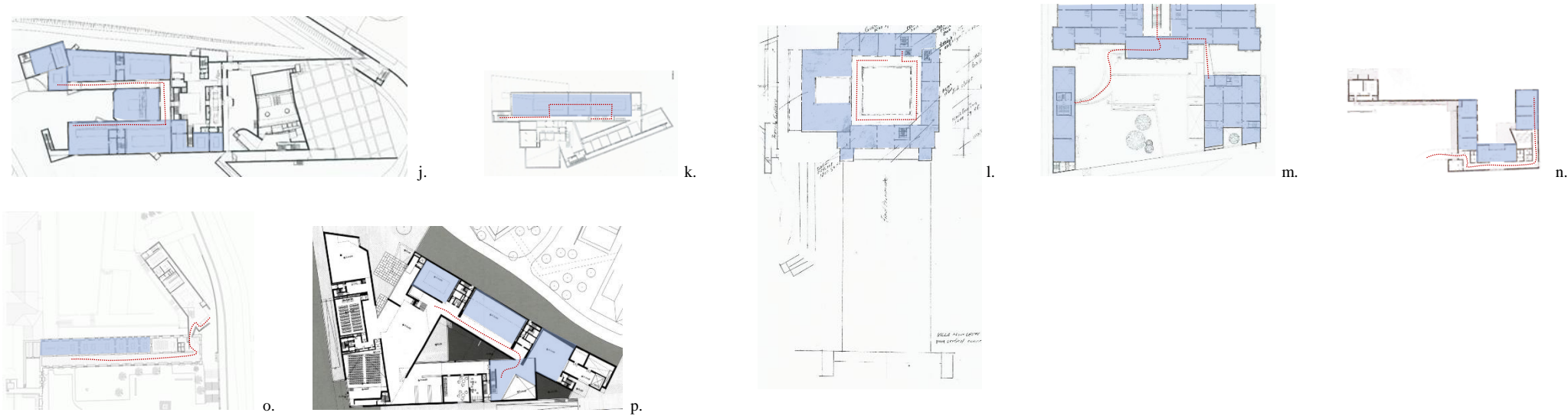
1.A PARTIR DO PRÓPRIO ESPAÇO





2.A PARTIR DE UMA RAMPA



3.A PARTIR DE UM EIXO DE LIGAÇÃO



Legenda:

 Espaços expositivos
 Percurso de acesso

0 20 40 50 60 70

1. a. Fundação Cargaleiro 2 (2000) Seixal – Portugal; b. Fundação Nadir Afonso (2003 – 2014) Chaves – Portugal; c. Museu Mimesis (2006 – 2010) Paju Book – Coreia do Sul; d. Atelier Júlio Pomar (2001 – 2013) Lisboa – Portugal;
2. e. Museu para Dois Picasso (1992) Madrid – Portugal; f. Museu de Arte Contemporânea (1993) Helsínquia – Finlândia; g. Fundação Cargaleiro Lisboa (1993) Lisboa – Portugal; h. Fundação Eugénio Granell (1994) Santiago de Compostela – Espanha; i. Fundação Iberê Camargo (1998 – 2008) Porto Alegre – Brasil;
3. j. Fundação de Serralves (1991 – 1999) Porto – Portugal; k. Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela (1988 – 1993) Santiago de Compostela – Espanha; l. Villa J. Paul Getty (1993) Malibu – Califórnia EUA; m. Restauro e ampliação do Museu Stedelijk (1995) Amesterdão – Holanda; n. Museu para Escultura e Arquitetura (1995 – 2008) Hombroich – Alemanha; o. Sede do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (2010 – 2015) Santo Tirso – Portugal; p. Museu Chinês do Desenho (2012-) Hangzhou – Republica Chinesa;

ENTREVISTA A ÁLVARO SIZA

Gabinete Álvaro Siza
30/07/2017

Esta entrevista realizou-se no âmbito de uma investigação em torno do estudo do Museu e da importância do percurso nestes equipamentos conducente à elaboração de uma Dissertação de Mestrado que se intitula de, “Arquitetura *versus* Arte: Uma leitura da obra de Álvaro Siza a partir do percurso no espaço museológico”. A realização desta entrevista revestiu-se de particular importância na medida em que esclareceu questões chave para compreensão do processo de conceção que gerou a solução dos edifícios analisados, assim como constitui valioso remate e conclusão deste trabalho.

As questões focam-se essencialmente na dimensão artística da obra do arquiteto Álvaro Siza e na conceção do espaço museológico, abordando de forma específica o percurso como elemento que para além de suportar toda uma estrutura de organização e configuração formal, funciona como elemento poético contendo diversos dispositivos que invocam toda uma dinâmica espacial característica da obra do arquiteto.

É de salientar que no desenrolar da entrevista, como acontece frequentemente, não se abordaram assuntos que estavam previstos no guião original e abordaram-se outros que surgiram da continuidade de outros temas que ocorreram na conversa.

Guião original:

O arquiteto afirma, no seu livro “Imaginar a Evidência”, que partir da obsessão da originalidade é um processo inculto e primário.

O que o inspira quando começa um projeto? A identidade do lugar e a sua história são suficientes e ponto de partida para a conceção de uma

ideia, ou pelo contrário, é o programa e uma ideia precisa para a sua organização que comanda o processo de conceção?

Bruno Zevi refere no seu livro, “Saber ver a arquitetura”, que a arquitetura se cruza em muitos pontos com outras artes tendo muito em comum com a escultura e com a música. Para além disso, tem ainda a particularidade única de ser percorrida. Contudo, a arquitetura está profundamente ligada à função. Reconhecemos que na sua obra há uma dimensão artística, que se não é fundadora da solução está presente na construção da solução em todas as fases do projeto.

De que modo esta dimensão artística condiciona ou comanda o desenvolvimento do seu trabalho?

O arquiteto afirma, no livro “Expor on display”, referindo-se ao Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, que “ (...) o carácter de uma obra tem a ver com a faculdade de memorizar ao longo de um percurso”.

Quando pensa na definição de um percurso na tipologia museológica o que o leva em conta como contributo dessa memória?

Num museu, o percurso é fundador da solução de projeto e princípio gerador da sua forma?

No livro “A Dinâmica da forma arquitetónica”, Rudolf Arnheim afirma que frequentemente a arquitetura orienta não só por intermédio de percursos mas por meio do magnetismo de um alvo, exemplificando que uma simples cor forte aplicada numa parede ao fundo de um corredor pode incentivar o visitante a percorrê-lo com mais ânimo. Por outro lado também Bruno Zevi refere que, se no alcance final de um longo percurso expectante a expectativa de quem o percorreu não for retribuída, que pode resultar numa experiência triste e enfadonha.

Preocupa-o este tipo de questões? Coloca-se no lugar do visitante quando projeta?

Na sua obra vemos muitas situações de percursos indiretos, que quase nunca desvendam a totalidade do destino, despertando a curiosidade e a sensação de surpresa que sem dúvida estimulam o imprevisto e intensificam a vontade de alcançar o alvo ou o destino desse percurso.

Pode-me exemplificar que dispositivos usa para dinamizar este tipo de percurso?

Pode-me dar um exemplo de uma obra que admire e que tenha como conceito fulcral o percurso?

A definição de um percurso é matéria absolutamente central na tipologia museológica devido à relação que existe entre o visitante e a exposição da obra de arte, mas também na compreensão e apreensão da própria obra arquitetónica. No entanto, de uma forma mais ou menos clara, toda a arquitetura envolve a existência de um percurso.

Deve-se considerar que o percurso é mais importante na tipologia museológica do que noutras tipologias arquitetónicas?

Assistimos hoje em dia a uma grande afluência aos museus não necessariamente devido à obra exposta mas muitas vezes devido à imagem do edifício e à qualidade do espaço arquitetónico.

Tendo em conta que o museu é um espaço que tem como função a divulgação da obra de arte, deve a arquitetura de museus ser também expressão da própria arte?

Está correto que, em alguns casos, a obra de arquitetura se sobreponha à obra de arte exposta?

Relativamente à arquitetura de museus na sua obra, há dois que para mim são particularmente interessantes, mas que não foram construídos: a Fundação Cargaleiro 1 de Lisboa, de 1993, e a Fundação Cargaleiro 2 do Seixal, de 2000. Depois destes dois projetos não construídos vimos finalmente e recentemente inaugurada uma obra para o artista Manuel Cargaleiro, a Oficina de artes Manuel Cargaleiro no Seixal, de 2016.

O que impediu a construção destes edifícios?

Estes museus têm um carácter expositivo diferente. É, por exemplo, transversal aos dois projetos que projetou para o Seixal a inexistência de claraboias que é uma solução quase sempre usada para a iluminação das salas de exposição.

Porque é que o primeiro projeto, a Fundação Cargaleiro 1, difere nesse aspeto dos projetos posteriores?

A Fundação Cargaleiro 2 foi considerada a Serralves da área metropolitana de Lisboa devido à dimensão da construção e obviamente por estar inserida numa quinta com o objetivo futuro de se transformar em parque da cidade. Contudo, apesar desta relação, a conceção destes dois projetos foi bem diferente, tendo sido o projeto para a Fundação de Serralves um processo longo desde a conceção da ideia, passando por várias fases de projeto, por várias modificações formais e consequentemente alterações programáticas, o que não aconteceu com a Fundação Cargaleiro 2.

O que justificou tempos de conceção e desenvolvimento de solução tão distintos?

O que a Fundação Cargaleiro 2 tem de especial em relação aos outros museus é o fato de, do ponto de vista formal explorar formas e geometrias mais livres e complexas particularmente diversas de a maioria das obras desta tipologia que projetou.

Esta opção tem somente relação com a topografia acidentada do terreno ou também tem relação com uma certa evolução formal resultante de outras soluções que já tinha vindo a explorar anteriormente noutras obras como por exemplo, o Banco Borges e irmão, o Museu para os dois Picasso ou a Fundação Iberê Camargo?

Relativamente ao percurso exterior de acesso ao museu, e contrariamente ao que acontece em Serralves que aborda uma ideia de percurso que acaba por não desvendar o edifício no seu todo, focando como primeiro plano um belíssimo pátio que faz a transição para a entrada do museu, na Fundação Cargaleiro 2, a ideia central do percurso exterior de acesso parece ser a de mostrar a globalidade do edifício a partir de uma diversidade de percursos exteriores extremamente interessantes que se podem aceder de vários pontos. A própria entrada no museu faz-se de forma menos direta do que nos restantes museus projetados...

Esta opção também resulta da topografia do terreno, ou de uma vontade de convidar o visitante a observar o museu e a paisagem de vários pontos de vista dando-lhe a oportunidade de lhe proporcionar uma nova experiencia visual a partir de diferentes perspetivas?

Outra das curiosidades verificadas, e que é transversal em todos os museus, é o fato de as salas de exposição se tratarem de espaços bastante flexíveis. No caso da Fundação Cargaleiro 2 esse caráter é evidente existindo salas de forma e dimensão diferente assim como se observa o recurso a diferentes soluções de articulações de espaços... verifica-se por exemplo, um contraste muito grande entre as duas salas de exposição permanente sendo que, uma é totalmente aberta para o pátio e que outra é, curiosamente, totalmente fechada.

Este caráter tão distinto tem a ver também com o caráter da obra do artista que o museu albergaria?

A Fundação Iberê Camargo é uma solução que combina formas mais complexas e livres com um traçado mais geométrico o que torna este museu numa das obras mais dinâmicas em termos espaciais e formais

que projetou. Neste edifício o percurso impõe-se materializando-se numa grande rampa interior e exterior, contrariamente ao que acontece na Fundação Cargaleiro 2 onde o percurso se faz silenciosamente por entre as formas onduladas do espaço museológico.

Esta separação absolutamente marcada daquilo que são os espaços expositivos e daquilo que é o percurso ou *promenade architecturale* utilizando uma rampa de acesso, é uma opção particularmente interessante.

Considera que esta solução se relaciona diretamente com o Guggenheim de Nova Iorque na medida em que retoma o princípio que lhe deu origem reinterpretando e inovando?

No levantamento que fiz aos seus museus, existem apenas dois edifícios construídos em altura: a Fundação Iberê Camargo e a Fundação Cargaleiro 1. Curiosamente em ambos os edifícios se explora uma mesma solução que parte da construção e articulação de dois volumes: um volume vertical com um volume horizontal. Contudo, a distribuição do programa é invertida, funcionando o espaço expositivo da Fundação Iberê Camargo no volume vertical, e o programa de apoio ao museu, no volume horizontal. Já na Fundação Cargaleiro 1 a solução funciona de forma invertida, salas de exposição no volume horizontal e áreas de apoio ao museu no volume vertical. Há também uma relação muito próxima relativamente ao percurso de acesso às salas de exposição que nos dois casos se faz através de uma rampa absolutamente central.

Existe realmente alguma relação entre estes dois museus ou foi uma coincidência de solução?

Não foi possível obter informação suficiente para esclarecer a forma como se desenvolve o percurso de acesso em rampa às salas expositivas da Fundação Cargaleiro 1, com a exceção de alguns cortes e esboços. Da informação reunida percebeu-se que havia uma clara intenção de explorar relações visuais entre diferentes espaços, nomeadamente a partir da abertura de vãos, com os quais se introduz uma nova dimensão, forma e significado, tornando o edifício mais complexo e rico espacialmente.

Na aparente estabilidade das formas simples e clássicas a complexidade e dinâmica espacial que resulta do modo de articular diferentes espaços e volumes e de explorar enfiamentos e relações e continuidades visuais apresenta-se como intencional. Confirma esta suspeita?

Do ponto de vista espacial, o Museu para os Dois Picasso é uma peça arquitetónica de exceção criada claramente com muito gozo e baseada

essencialmente no conceito do percurso. Verificam-se dois momentos cruciais: num primeiro momento o percurso, extremamente dinâmico, cheio de movimento e de enfiamentos visuais e num segundo momento a pausa, que culmina com uma pequena sala de exposição.

Voltando ao tema já discutido anteriormente, percebe-se que nesta obra a expectativa do visitante relativamente à ênfase que o próprio percurso cria em relação ao alvo ou ao destino, é totalmente recompensado com o culminar das duas magníficas obras de Picasso. No entanto, num olhar mais atento, verifica-se que o culminar do percurso que leva a Guernica não é a sala que a expõe mas um espaço posterior que se abre para a paisagem.

Esta atitude tem alguma relação direta com a obra Guernica?

Jorge Figueira, uma das principais figuras da crítica de arquitetura em Portugal e a que mais tem escrito sobre o arquiteto afirmou recentemente que já não há mais nada de novo para se dizer acerca da arquitetura de Álvaro Siza, mas sim para se vivenciar.

Concorda?

Acha que a sua arquitetura é mais fácil de se sentir ou de se explicar?

Guião realizado na entrevista:

O arquiteto afirma, no seu livro “Imaginar a Evidência”, que partir da obsessão da originalidade é um processo inculto e primário.

O que o inspira quando começa um projeto? A identidade do lugar e a sua história são suficientes e ponto de partida para a conceção de uma ideia, ou pelo contrário, é o programa e uma ideia precisa para a sua organização que comanda o processo de conceção?

A primeira abordagem é sempre ligada ao terreno, ao lugar e à geometria que de lá possa surgir?

A dimensão poética vem posteriormente quando já se está a trabalhar em cima da solução?

Bruno Zevi refere no seu livro, “Saber ver a arquitetura”, que a arquitetura se cruza em muitos pontos com outras artes tendo muito em comum com a escultura e com a música. Para além disso, tem ainda a particularidade única de ser percorrida.

Contudo, a arquitetura está profundamente ligada à função. Reconhecemos que na sua obra há uma dimensão artística, que se não é fundadora da solução está presente na construção da solução em todas as fases do projeto.

De que modo esta dimensão artística condiciona ou comanda o desenvolvimento do seu trabalho?

O arquiteto afirma, no livro “Expor on display”, referindo-se ao Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, que “ (...) o caráter de uma obra tem a ver com a faculdade de memorizar ao longo de um percurso”.

Quando pensa na definição de um percurso na tipologia museológica o que leva em conta como contributo dessa memória?

Em relação ao museu, o percurso é fundamental e fundador da solução de projeto e princípio gerador da sua forma?

Como já foi dito, de uma forma mais ou menos clara toda a arquitetura envolve a existência de um percurso.

Deve-se considerar que o percurso é mais importante na tipologia museológica do que noutras tipologias arquitetónicas?

“No livro “A Dinâmica da forma arquitetónica”, Rudolf Arnheim afirma que frequentemente a arquitetura orienta não só por intermédio de percursos mas por meio do magnetismo de um alvo, exemplificando que uma simples cor forte aplicada numa parede ao fundo de um corredor pode incentivar o visitante a percorrê-lo com mais ânimo. Por outro lado também Bruno Zevi refere que, se no alcance final de um longo percurso expectante a expectativa de quem o percorreu não for retribuída, que pode resultar numa experiência triste e enfadonha.

Preocupa-o este tipo de questões?

Coloca-se no lugar do visitante quando projeta?

Na sua obra vemos muitas situações de percursos indiretos, que quase nunca desvendam a totalidade do destino, despertando a curiosidade e a sensação de surpresa que sem dúvida estimulam o imprevisto e intensificam a vontade de alcançar o alvo ou o destino desse percurso.

Pode-me exemplificar que dispositivos usa para dinamizar este tipo de percurso?

Pode-me dar um exemplo de uma obra que admire e que tenha como conceito fulcral o percurso?

Estou a lembrar-me agora do museu de Santiago de Compostela, esse museu tem alguma relação com a Villa Savoye?

Assistimos hoje em dia a uma grande afluência aos museus não necessariamente devido à obra exposta mas muitas vezes devido à imagem do edifício e à qualidade do espaço arquitetónico.

Tendo em conta que o museu é um espaço que tem como função a divulgação da obra de arte, deve a arquitetura de museus ser também expressão da própria arte?

Alguns museus sabemos que se sobrepõem à obra de arte exposta.

Acha correta esta atitude?

O carácter do próprio edifício que chama mais a atenção das pessoas para a arquitetura do que propriamente para a exposição de arte em si?

Relativamente à arquitetura de museus na sua obra, há dois que para mim são particularmente interessantes, mas que não foram construídos: a Fundação Cargaleiro 1 de Lisboa, de 1993, e a Fundação Cargaleiro 2 do Seixal, de 2000. Depois destes dois projetos não construídos vimos finalmente e recentemente inaugurada uma obra para o artista Manuel Cargaleiro, a Oficina de Artes Manuel Cargaleiro no Seixal, de 2016.

O que impediu a construção destes edifícios?

No terreno da nova Oficina de Artes Manuel Gargaleiro tem uma casa pré-existente... também estava incluída no projeto?

Estes museus têm um carácter expositivo diferente. É, por exemplo, transversal aos dois projetos que projetou para o Seixal a inexistência de claraboias que é uma solução quase sempre usada para a iluminação das salas de exposição.

Porque é que o primeiro projeto, a Fundação Cargaleiro 1, difere nesse aspeto dos projetos posteriores?

A Fundação Cargaleiro 2 é comparável a Serralves devido à dimensão da construção e obviamente por também estar inserida numa quinta?

Ainda relativamente ao museu de Serralves e ao Cargaleiro 2 apesar da relação entre eles, a Fundação de Serralves foi um processo que levou muito tempo...

O que justificou tempos de conceção e desenvolvimento de solução tão distintos?

O que a Fundação Cargaleiro 2 tem de especial em relação aos outros museus é o facto de, do ponto de vista formal explorar formas e geometrias mais livres e complexas particularmente diversas da maioria das obras desta tipologia que projetou...

Existe alguma relação com uma certa evolução formal... formas menos regulares que poderia já ter experimentado noutros edifícios?

Em Serralves há um percurso exterior de acesso que nos leva à entrada do museu não mostrando o edifício no seu todo. Enquanto percorremos o que verificamos são partes, primeiramente o volume do auditório, depois um pátio, depois a entrada e assim sucessivamente vamos descobrindo o museu de Serralves. No museu Cargaleiro 2, pelo contrário, parece-me a mim, o percurso parece que é feito de forma a se ver a globalidade do edifício, uma vez que também faz a ligação de outros volumes situados em pontos diferentes do terreno...

Este percurso exterior de acesso foi feito no sentido de se organizar e projetar um futuro parque para a cidade?

Ensinar-nos durante a faculdade a sermos gestores de um projeto, frisando sempre que isso seria uma parte de extrema importância na nossa profissão... *Será que agora vamos encontrar uma realidade completamente diferente no mundo do trabalho?*

Voltando mais uma vez aos casos de estudo, eu escolhi o museu Iberê Camargo e o Museu Cargaleiro 1 porque foram os dois museus na sua obra que eu verifiquei que são os únicos contruídos em altura. Também têm uma solução parecida, que se baseia na conjugação de um volume vertical com um volume horizontal...

Existe uma relação entre estes dois museus ou foi uma coincidência?

Relativamente ao percurso interior da Fundação Cargaleiro 1 e à rampa de distribuição, ela foi projetada com vários vãos que a configuram e que criam vários enfiamentos visuais e vistas cruzadas. Eu não consegui perceber muito bem, devido à falta de desenhos disponíveis. *(Consultamos desenhos).*

O Museu para os Dois Picasso é uma peça arquitetónica de exceção criada claramente com muito gozo e baseada essencialmente no conceito do percurso...

Entrevista

S.P - O arquiteto afirma, no seu livro “Imaginar a Evidência”, que partir da obsessão da originalidade é um processo inculto e primário.

O que o inspira quando começa um projeto? A identidade do lugar e a sua história são suficientes e ponto de partida para a conceção de uma ideia, ou pelo contrário, é o programa e uma ideia precisa para a sua organização que comanda o processo de conceção?

A.S - Antes de mais deixe-me corrigi-la, foi Guido Giangregorio quem conduziu o fio do tema do livro, e que me fazia as perguntas tal e qual como me está a fazer. O livro pode-se dizer que é uma coautoria do Guidio que era uma pessoa muito inteligente em relação ao tipo de perguntas que me colocava e das reações que causava em mim e que, infelizmente, morreu muito jovem. Mas em relação à pergunta... não há um contrário, quer dizer, são ambas as coisas. Enfim, para apanhar o fio da meada que conduza a um projeto, de início é realmente muito importante onde é que o projeto é feito, qual é o contexto, como se está a transformar ou não, e também o programa. O programa é fundamental, aliás, pode-se dizer que estes dois aspetos no início faço em simultâneo de diversas maneiras. Muitas vezes são um projeto grande e com um programa complexo ou complicado, (complexos são sempre), e por isso, peço a alguém do escritório para ler e para depois me expor como é o programa. Depois eu leio o que me interessa em pormenor para de seguida, e simultaneamente não em fases distintas, pensar no conhecer o lugar, o que muitas vezes começa também, não objetivamente, mas pela ideia que eu possa

ter do lugar. Por exemplo, quando tive um projeto no Brasil havia uma série de ideias que tinha sobre o Brasil, até porque o meu pai nasceu lá e contava histórias, embora tenha vindo muito novo. E portanto, é necessário levar simultaneamente várias abordagens ao projeto, por isso, o trabalho de arquiteto é um trabalho de equipa havendo uma participação quer dos elementos do meu escritório, quer dos engenheiros contratados para a obra.

S.P - Mas a primeira abordagem é sempre ligada ao terreno, ao lugar e à geometria que de lá possa surgir...

A.S - Sim, mas também ao programa em conjunto...

É um processo de desenvolvimento de uma ideia em ziguezague rapidíssima do programa ao lugar, à ideia que se tem do lugar, à personalidade dos promotores, etc. Quer dizer, o desenvolvimento do projeto significa haver uma síntese entre esses vários condicionamentos e outros que vão aparecendo até se chegar a uma solução final. É muito esta dimensão da simultaneidade que caracteriza nas abordagens o projeto de arquitetura.

S.P - A dimensão poética vem posteriormente quando já se está a trabalhar em cima da solução?

A.S - Não. Também vem em simultâneo porque o que está a chamar dimensão poética resulta do encontro de um autor que dispõe de uma equipa com um projeto que inclui um promotor, as instâncias que aprovam ou reprovam, etc. A formação dessa síntese que pode obter uma dimensão poética, é como quando um autor cria um poema escrito que também vem naturalmente de reações, de memórias... do rigor do “projeto de execução” de um poema, que pode vir de repente, mas que realmente é um projeto de execução que junta muitas sensações, reações, pensamento, conhecimento, etc. A isso se pode

chamar dimensão poética no sentido da qualidade e do rigor que apresenta finalmente o objetivo.

S.P - Bruno Zevi refere no seu livro, “Saber ver a arquitetura”, que a arquitetura se cruza em muitos pontos com outras artes tendo muito em comum com a escultura e com a música. Para além disso, tem ainda a particularidade única de ser percorrida.

Contudo, a arquitetura está profundamente ligada à função. Reconhecemos que na sua obra há uma dimensão artística, que se não é fundadora da solução está presente na construção da solução em todas as fases do projeto. De que modo esta dimensão artística condiciona ou comanda o desenvolvimento do seu trabalho?

A.S - Exatamente nesse progressivo amalgamar de razões para um projeto e soluções para um projeto. Tal como eu referia à expressão que utilizou “dimensão poética”, a “dimensão artística” também decorre desse processo de junção e de abrangência... ninguém, (quer dizer, ninguém não sei...), eu pelo menos não faço um projeto a pensar no seu valor poético, isso é uma coisa que vem do próprio processo, se é que vem, e portanto, esse debate sobre se é arte ou se não é arte é muito variável, depende da personalidade de quem fala sobre isso. Estou-me a lembrar, por exemplo, do Nadir Afonso que dizia determinantemente que a arquitetura não é arte porque tem uma função. Bem, eu nisso não estava de acordo com ele mas é uma atitude perante, eventualmente, o excesso na consideração de uma dimensão artística, considerada de forma autónoma. E há pessoas que claramente declaram o mesmo, o Souto de Moura por exemplo. Mas eu creio que esse balanço entre as interpretações do que é a arquitetura, no fundo não resulta de um debate é o próprio debate que explica as diferentes atitudes ou justificações. Por outro lado, há um outro aspeto, a arquitetura pode ter uma qualidade grande e na sua abordagem e no seu desenvolvimento ser comparável a fazer uma escultura

ou fazer uma pintura. Depois pode haver, e no fundo que é o mais há, a arquitetura enquanto concretização de uma construção, de um objetivo, não entrando com todos estes materiais do projeto. Há realizações em que se vê que o que se procurou foi apenas a economia e a estrutura, ou o que se procurou foi um impacto visual, e portanto, surgem desequilíbrios que provocam a não qualidade.

S.P - O arquiteto afirma, no livro “Expor on display”, referindo-se ao Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, que “ (...) o caráter de uma obra tem a ver com a faculdade de memorizar ao longo de um percurso”. Quando pensa na definição de um percurso na tipologia museológica o que leva em conta como contributo dessa memória?

A.S – Sim. Sim. Quando realmente existe essa convergência de diferentes abordagens numa obra, isso leva a que essa obra tenha o que se chama o caráter da obra. Isto é, quando eu falo em memorizar, no fundo quero dizer que, quando percorro a obra em questão encontro essa convergência quer olhe para o puxador de uma porta, quer olhe para a amplitude de um espaço. Quer dizer, há uma expressão que afeta todo o conjunto da obra e, portanto, quando se realiza esse percurso vê-se como estão ligadas as mais diversas coisas, o que não quer dizer unidade absoluta, ou eventualmente monotonia, quer dizer que, mesmo que haja uma surpresa ou um impacto especial, que eles estão também afetado do mesmo espírito. É interessante que se observa, ou pelo menos eu observo, que no desenvolvimento de um projeto eu só consigo concretizar o que é cada pormenor quando consigo passear pelo edifício mentalmente... quando já não preciso da maquete, que é uma das coisas que se faz logo no início, maquete do terreno, maquete que incluía o contexto etc. Quer dizer, quando consigo mentalmente sem olhar para a maquete nem fazer desenhos, percorrer aquele corredor, virar à direita, chegar a um espaço com

outro pé direito, etc. Só depois de conseguir todo este relacionamento é que então é possível concretizar tudo o que é necessário para realizar a obra.

S.P – E é toda essa dinâmica do percurso que também cria aquilo que chamamos memória porque é realizado um certo encadeamento de espaços que nos vão atrair para certos aspetos e momentos do percurso e fazer-nos lembrar que em tal sítio havia um pé direito duplo ou uma janela virada em certo sentido, etc...

A.S – Sim. O espírito de uma obra quer dizer que já existe uma ideia de como ela se desenvolve, que entra já no pormenor, mas que surge de uma maneira instintiva, instantânea, quando analisado no decorrer de um longo percurso de projeto, surgindo com toda a naturalidade sem necessitar de desenhos ou maquetes, estudos que já foram feitos anteriormente como é evidente. Esses pormenores começam a ser feitos de forma um pouco fragmentada porque a simultaneidade absoluta não acontece, não é possível, portanto, vai surgindo por concretizações ou considerações fragmentárias que depois se vão unindo e, para isso, o percurso é importante. O percurso, aliás, tem a ver não só com a arquitetura como, por exemplo, com a música, com o cinema e outras artes. Quando há uma música de grande qualidade, de que tipo seja... se reparar, quando se está a ouvir um determinado momento, já se está a adivinhar o que vem a seguir... se essa música tem muita qualidade realmente a gente adivinha o que vem a seguir!

S.P – Exatamente, na arquitetura também acontece o mesmo que é criado pela expectativa do espaço ou do momento que se segue...

A.S - Há um fluxo que é impossível de interromper e que envolve toda a criação. Com o cinema acontece o mesmo, quando se passa de um grande plano para um primeiro plano, esta sequência de abordagens constitui um percurso.

S.P – *É por isso que, quando criamos uma grande expectativa do que vem a seguir, e se essa expectativa não nos for dada, esse momento pode-se transformar numa experiência de grande desilusão. (Risos)*

A.S – (Risos)

Ou quando lê um poema, se há aquele absoluto rigor... está-se a ler um verso e o seguinte já se está a adivinhar quando surge. Não quer dizer que não haja surpresa, mas é outro tipo de surpresa, mas é realmente uma coisa que vem numa sequência.

S.P – *Em relação ao museu, o percurso é fundamental e fundador da solução de projeto e princípio gerador da sua forma?*

A.S – É, mas não é fundador. Vai surgindo como peça fundamental no museu, e não só no museu, na mesma medida dessa abordagem necessariamente fragmentada porque a abordagem não fragmentada só vem depois de muito trabalho. Como se sabe, porque alguns o escrevem, um mesmo poeta pode escrever o mesmo poema cem vezes porque vai apurando. Com a arquitetura acontece a mesma coisa... a totalidade, a abrangência, a abertura não se atinge assim de repente, PUM! Alguns atingiram, não se exclui, ou em alguns momentos acontece essa quase misteriosa convergência, mas em geral é fruto de uma elaboração muito intensa.

S.P – *Mas o percurso no museu tem muito a ver com o visitante e a obra exposta, acabando por ser um fio condutor importante do projeto...*

A.S – Exatamente, essa convergência que inclui também o percurso vai afetando todas as abordagens que em geral começam fragmentariamente, embora, surja também um arranque instintivo. No exemplo que dei sobre o Brasil, o que me apareceu, enfim, na emoção, é uma sensação instintiva vinda do conhecimento, de memórias, de testemunhos, de imagens, etc... mas isso

não é o que resulta depois de um processo de elaboração. Quer dizer, eu acho que o projeto começa de uma forma muito decidida, com muita convicção mas, ao mesmo tempo, muito vaga, muito nebulosa... inclusivamente, o projeto está em levar esse arranque, que é mais imediato ou mais indireto, até ao ponto em que se pode passar os desenhos para um operário executar.

S.P – Como já foi dito, de uma forma mais ou menos clara toda a arquitetura envolve a existência de um percurso. Deve-se considerar que o percurso é mais importante na tipologia museológica do que noutras tipologias arquitetónicas?

A.S – Não, não considero. Poderá haver mais pressão por parte do promotor, do dono da obra, mais pressão em relação a essa consideração num museu, pela ideia que há do museu como elemento fundamental na cidade, e toda a história do museu. Mas se pensarmos, o museu é uma casa, aliás, é uma tipologia bastante recente... a ideia do que é um museu começa com casas, mais concretamente palácios, são casas! De maneira que eu acho que esse aspeto tem que estar presente em qualquer tipo de obra, e está!

S.P – É porque normalmente quando propomos estudar o percurso aconselham-nos logo a estudar o museu! (Risos)

A.S – Não, é em tudo! Aliás faz aqui uma pergunta que me permite precisar mais:

“No livro “A Dinâmica da forma arquitetónica”, Rudolf Arnheim afirma que frequentemente a arquitetura orienta não só por intermédio de percursos mas por meio do magnetismo de um alvo, exemplificando que uma simples cor forte aplicada numa parede ao fundo de um corredor pode incentivar o visitante a percorrê-lo com mais ânimo. Por outro lado também Bruno Zevi refere que, se no alcance final de um longo percurso expectante a expectativa de quem o percorreu não for retribuída, que pode resultar numa experiência triste e enfadonha.

Preocupa-o este tipo de questões?”

Tem aqui coisas muito interessantes nesta consideração... “ (...) *não só por intermédio de percursos mas por meio do magnetismo de um alvo (...)*”, “(...) *uma simples cor forte aplicada numa parede ao fundo de um corredor pode incentivar o visitante a percorrê-lo com mais ânimo. (...)*”. Sim, isto faz parte dessa convergência de muitas abordagens também do percurso! Para dar um exemplo, o Bernini tem uma obra que muito me toca, que é a Escadaria Regia no Vaticano, que era um espaço sem interesse nenhum, que terá levado o próprio Bernini a dizer que o papel principal do arquiteto era transformar os espaços sem interesse em espaços de qualidade... ora bem, aquilo é um espaço relativamente estreito e tal... e o quê que ele faz... faz aquela escadaria extraordinária que é um espaço estreito e alto, mas quem entra, quem passa para o espaço onde nasce a escadaria encontra em frente, e a uma curta distância, aquele cavalo... aquele cavaleiro... portanto, há um esforço, um movimento, (um esforço vamos dizer assim), que leva a passar logo, de um espaço mais amplo para um espaço mais estreito em rotatividade ... e isto não é claro, tem um ar de esforço, mas quando se encontra, esse primeiro plano e o cavalo na direção da subida, torna-se extremamente natural, quer dizer, não há um esforço, neste caso é evidente, é uma exigência. Contudo, se todas estas coisas que estamos a falar, não são a justa medida são também um desastre. Por exemplo, num museu, a clareza do percurso é uma coisa fundamental, porque é um espaço que recebe bastante gente e não pode haver confusão. Também num museu deve haver, aliás, tem que haver até por razões funcionais, alternativas de percurso, ou seja, o percurso não pode ser uma imposição absoluta. Essa imposição faria com que o museu não funcionasse bem porque o que se vai fazer passar dentro desse espaço, pode ser composto por várias exposições ao mesmo tempo, como acontece em Serralves, ou pode

a exigência do que se vai expor exigir diversas abordagens desse espaço, e por isso, tem que haver essa abertura que inclui tudo, incluindo uma clareza do percurso que tem que ter sempre essa abertura à alternativa de usos diferentes... para não haver uma imposição aborrecida.

S.P - Portanto, coloca-se sempre no lugar do visitante quando projeta...

A.S – Há sim, claro! De um, ou de vários! (Risos)

Não há só um tipo de visitante... quando se faz uma casa, conhece-se uma família e pensa-se como é que aquela família irá sentir-se na casa. Isso faz com que no início cada casa projetada por um arquiteto, seja a casa para o arquiteto, e só depois, quando há um maior conhecimento e diálogo, é que é possível fazer a casa para aquela família. O que é sempre vago porque a vida das casas não depende só, hoje, sobretudo da família porque essa família desaparece e vem outra, ou vai para outro lugar e vende a casa, portanto, também aí tem que haver essa abertura mas é uma abertura que não deixa um vazio nem uma dúvida angustiante.

S.P - Na sua obra vemos muitas situações de percursos indiretos, que quase nunca desvendam a totalidade do destino, despertando a curiosidade e a sensação de surpresa que sem dúvida estimulam o imprevisto e intensificam a vontade de alcançar o alvo ou o destino desse percurso. Pode-me exemplificar que dispositivos usa para dinamizar este tipo de percurso?

A.S – De novo eles não surgem como uma espécie de truque, surgem ligados a muitos outros problemas. É muito difícil até para eu próprio descrever qual foi a razão disto ou daquilo, porque há muitas razões. E portanto é uma espécie de uma teia, que se vai tecendo e que leva a determinado aspeto de apreensão imediata, mas que no fundo tem muitas outras razões e significados também em momentos diferentes do uso.

S.P – Pode-me dar um exemplo de uma obra que admire e que tenha como conceito fulcral o percurso?

A.S – Muitas! Muitas, claro! Todas as obras de qualidade! (Risos)

Estou a lembrar-me de uma que aparece de imediato e que não é um museu... a casa feita pelo Corbusier em Poissy, a Villa Savoye, em que é muito claro o controlo do percurso, sem daí, resultar uma imposição de uso. Eu lembro-me que quando visitei a casa, o que me impressionou logo foi que, entra-se e no rés-do-chão há uma escada que está ligada a uma série de coisas simples, como por exemplo, duas lâmpadas e a colocação de um lavatório, se bem me lembro, que enquadram aquele acesso. Estes múltiplos elementos recebem logo o visitante e, quer dizer, não precisava de ser assim...poderia ser uma escultura como a do Bernini, mas é com elementos mais simples. Depois sobe-se, vira-se e encontra-se a rampa que leva ao terraço. Há aqui um claríssimo percurso muito trabalhado e muito estudado, e que contudo, não é opressivo nem obsessivo. A gente move-se com naturalidade sem imposição, e também, não sem dúvida, sem a atração da alternativa. Do próprio acesso da rua, de onde se vê a pequena casinha do motorista, (suponho eu), muito modesta e tal... já se tem o impacto, do espírito daquela obra, embora seja um casinhoto pequenino. E depois, quando se entra, o carro tem que dar uma volta para entrar no recinto da casa e essa volta determina ou é determinada, (aí há um jogo), mas o carro tem que rodear aquela curva para chegar ao seu destino. Portanto, todo o espaço tem só dois volumes, a casinha mínima junto à rua e a casa principal mas, todo o espaço está envolvido num conceito que não se pode quebrar e que apesar disso, não quer dizer que não tenha alternativas ou que não tenha abertura.

S.P – Estou a lembrar-me agora do museu de Santiago de Compostela, esse museu tem alguma relação com a Villa Savoye?

A.S – Direta não. Mas evidentemente na formação de um arquiteto, uma das componentes é ver muito, ver muitas obras. Eu quando vi essa obra já não era muito novo, nessa altura não se viajava tão jovem como agora é possível. Não havia bolsas de estudo, não havia Erasmus, não se viajava tanto. Eu penso que teria perto de 40 anos quando a visitei... na minha geração o ter acesso à informação era difícil, lento e tardio, não havia na escola de Belas Artes, por exemplo, biblioteca. Poucas revistas chegavam a Portugal, durante os anos 40 no regime que temos conhecimento, tínhamos acesso apenas a uma. Eu nasci e vivi os anos de escola, o ensino secundário e a arquitetura, ainda nesse tempo em que havia pouca informação ou uma informação muito selecionada. Quando entrei em Belas Artes, em 49, a II Guerra Mundial tinha acabado há pouco tempo, há 4 anos... facto que, para além do já isolamento de Portugal, acentuou ainda mais o corte com o intercâmbio e as comunicações. Hoje é tudo muito diferente... hoje com a internet um aluno, se quiser, chega à escola e já conhece toda a história da arquitetura, e viaja, há bolsas de estudo, etc... Portanto havia pouco, mas com esse pouco, sobretudo depois da entrada do Carlos Ramos como diretor, e toda uma organização de uma equipa nova que ele promoveu, e o próprio fim da guerra com abertura contra o gosto ou não do país, a chegada das revistas daquele momento de euforia de Itália (grande influência), do Japão, de Inglaterra, de França evidentemente, tudo isso levou mais rapidamente a se ter uma série de saídas. E lembro-me mesmo assim, que a primeira viagem que fiz fora de Espanha foi, se não estou enganado, em 1962 a Paris e antes nunca tinha saído de Espanha... hoje qualquer jovem já foi! (Risos)

A nossa formação no fundo vem de ver muito e interpretar muito, ver, não olhar, ver. E portanto, há influências que vêm de toda a parte, a um ponto tal que a determinada altura estamos a fazer coisas influenciados pela obra de tal ou de tal, e nem tomamos consciência disso.

S.P – Por acaso o terraço em São Tiago de Compostela faz lembrar o terraço da villa Savoye onde termina o percurso...

A.S – Sim, o percurso termina num terraço. Não sei se ainda termina porque a certa altura fecharam as portas e não deixavam ir lá acima... O percurso objetivamente termina no terraço que domina aquela paisagem mas fecharam o acesso não sei porquê...

S.P -Assistimos hoje em dia a uma grande afluência aos museus não necessariamente devido à obra exposta mas muitas vezes devido à imagem do edifício e à qualidade do espaço arquitetónico. Tendo em conta que o museu é um espaço que tem como função a divulgação da obra de arte, deve a arquitetura de museus ser também expressão da própria arte?

A.S – Deve ter também a sua componente enquanto obra de arte mas não estar, salvo em alguns casos, diretamente ligado à obra de arte a ser exibida, até porque hoje, sobretudo nos museus de arte contemporânea (começou por aí), mas em todos os museus mesmo as exposições de coleção permanente são temporárias. Às vezes perguntam-me se o museu de Chaves foi inspirado na obra do Nadir Afonso, eu digo que não porque ali também se vão expor, e já tem acontecido, obras de outros artistas, se não, às tantas, o museu morre... pelo menos para a população local, embora o turista sempre vá ver. Essa ligação direta nunca deve haver. Por exemplo, no museu Iberê Camargo não há uma ligação direta à obra do Camargo. Lá expõe-se diversas obras o que não quer dizer que, o simples facto do que foi todo o processo de relações

inerente a fazer um museu do Iberê Camargo ou do Nadir Afonso não acabe por também, julgo eu que muitas vezes inconscientemente, haver alguma ligação. Por exemplo, em Chaves falaram-me da relação daquelas lâminas estruturais, que elevam o edifício por causa do risco de cheias, e que têm formas geométricas diferentes... eu nunca pensei nisso como uma referência ao Nadir Afonso, mas quando me disseram... é natural! Eu vi necessariamente toda a obra dele, pelo menos em reprodução, antes do momento de iniciar o projeto e realmente há lá triângulos e círculos e tal, e pode ter sido por ter visto isso...mas não foi conscientemente.

S.P - Alguns museus sabemos que se sobrepõem à obra de arte exposta. Acha correta esta atitude?

A.S – Há, em princípio não... se for realmente uma obra de arte não se sobrepõe, é impossível. Quando alguém foi ver o Miró na casa Déco de Serralves ou quando foi ver, penso eu, a exposição do Bacon em Serralves, ninguém estava a olhar para a arquitetura. Se for uma exposição frouxa então é natural que alguém desvie a análise para a arquitetura, mas na atmosfera do museu não há antagonismo entre a arquitetura. O que há é muitas vezes a ideia de que, (é inacreditável mas já constatei isso), acha-se que a arquitetura deve ser má porque, se não, está-se a fazer concorrência e há um abuso... (Risos)

S.P – Fala-se muito do Guggenheim de Bilbao que devido às formas se considera uma grande escultura... a ideia que transmite é que as pessoas vão lá para ver o museu sem saber exatamente o que está lá exposto, o museu é por si só uma exposição de arte...

A.S – É evidente que há espaços ou conceções espaciais mais radicais do que outras onde também é atingida a qualidade, que é uma coisa que não se pode definir facilmente, mas que para mim é o resultado que se sente na atmosfera

que vem dessa convergência de abordagem ao projeto. No caso do Guggenheim, é realmente um bicho extrovertido... mas é preciso pensar o seguinte, há muita gente que critica o Gehry em geral, e aquele museu em particular, mas é uma observação para mim absolutamente errada porque aquilo era um buraco terrível de Bilbao. Antes era um porto que foi depois deslocado e aquilo era uma coisa inóspita, um verdadeiro buraco que afetava a cidade. Para inserir na cidade aquele espaço e torná-lo apto era preciso uma intervenção muito forte, que se arriscava a falhar na escala ou na expressão, mas no caso desse museu ela é rigorosíssima. Até quando construíram ao lado uma torre enorme sem sentido nenhum em relação à cidade naquele ponto, aliás ultrapassando o que era o plano para a cidade... fica mesmo por trás do edifício que eu fiz lá...a gente se olha de um determinado ponto, o Guggenheim parece pequeno. Experimente ir lá e ver, passe por aquela torre e depois veja... (Risos)

Parece pequeno mas noutro sentido, em que se vê que realmente a escala daquele museu é certa, ele transformou a cidade... e portanto tem a ver com o local e uma iniciativa da cidade como força interior e coletiva que deu aquele edifício, que é para mim um edifício magnífico e não é nada a extroversão de uma personalidade forte.

S.P – É portanto o carácter do próprio edifício que chama mais a atenção das pessoas para a arquitetura do que propriamente para a exposição de arte em si...

A.S – Vê-se muito bem isso no seguinte, as reportagens fotográficas sobre o Guggenheim e sobre muito outros edifícios, vão buscar um recanto espetacular do edifício, e não publicam coisas fundamentais para entender ou para aprender a escala daquele edifício. Há um exemplo notório, que é do

Gehry também, que é a Vitra. A Vitra é uma indústria, que convidou muitos arquitetos para construir lá os seus edifícios, o Gehry fez um dos mais recentes, eu próprio tenho lá um edifício, o Tado Ando também, etc... O Gehry tem lá um museu que tem umas rampas e que é espetacular, e é publicado sempre com fotografias de um corpo que é o extremo de um longo edifício industrial com um ritmo regular de janelas, onde no fim acontece esta espécie de explosão, e em geral o que se publica é isto e não se percebe porque a escala e a atmosfera do edifício só se compreende juntando tudo. Mas como o restante é uma coisa com um ritmo muito regular o que chama a atenção é o excecional.

Eu também me lembro quando fiz o pavilhão de Portugal, de alguém com responsabilidades escrever que era uma pala, (grande obra de engenharia), atrelada a um edifício medíocre, banal... é um caso muito semelhante! Há um corpo com uma certa regularidade, depois tem a varanda sobre o Tejo e tal... mas é uma coisa muito regular e modulada porque o edifício era para ficar sem se saber qual era o funcionamento, de modo que tinha que se ter uma flexibilidade que exigia uma modulação no contacto com o exterior... e isto é um conjunto em que há também uma parte que pela dimensão é espetacular mas que não tem sentido solta desta! Ninguém poderá imaginar aquilo isolado... o edifício vive porque os volumes estão ligados!

Há uma leitura muito inculta por vezes dos edifícios, que no caso do Gehry é patente. É interessante o que o Gehry fez sobretudo em Berlim e também em França. Tratam-se de edifícios num contexto muito diferente, num contexto de rua neoclássica que são muito simples e que se calhar são pouco publicados... naturalmente acha-se que estes não interessam.

S.P - Relativamente à arquitetura de museus na sua obra, há dois que para mim são particularmente interessantes, mas que não foram construídos: a Fundação Cargaleiro 1 de Lisboa, de 1993, e a Fundação Cargaleiro 2 do Seixal, de 2000. Depois destes dois projetos não construídos vimos finalmente e recentemente inaugurada uma obra para o artista Manuel Cargaleiro, a Oficina de Artes Manuel Cargaleiro no Seixal, de 2016. O que impediu a construção destes edifícios?

A.S – Não foram construídos por falta de dinheiro e de vontade política... O de Lisboa foi um encargo que eu recebi da câmara através de um engenheiro, o Abecasis, quando estava a trabalhar no Chiado, e como eu conhecia o Cargaleiro e ele tinha uma ideia muito precisa sobre o queria do museu, que seria também uma escola sobretudo ligada à cerâmica, fiz isso com bastante entusiasmo. Entretanto o engenheiro Abecasis acabou o seu mandato e a câmara seguinte, o que até não me parece ser estranho, tinha outras prioridades. Às vezes isto acontece só porque se quer fazer diferente do mandato anterior mas nem sempre é assim... são prioridades políticas. E portanto morreu, caiu! Não passou o projeto.

S.P – Então o final do mandato foi uma má altura para se construir ...

A.S – Se o Abecasis tivesse ficado mais um mandato tinha-se construído, não tenho dúvida. Assim como o edifício do Chiado seria um hotel todo ele de grande prestígio, julgo que era a ideia dele... tudo isto exige uma grande convicção e uma grande vontade política e quando o Abecasis queria fazer alguma coisa, realmente era tenaz.

S.P - Isto acontece muitas vezes nas viragens de mandato...

A.S - Claro. E muitas vezes é gratuitamente... é só para fazer a diferença mas julgo que não é o caso do que se passou em Lisboa, foi uma questão de

prioridades políticas para uns e para outros. Em relação ao museu para o Seixal, de novo o programa pedido pelo Cargaleiro, e aceite, incluía também uma escola e estava situado num terreno lindíssimo. E pronto, fiz o contrato para fazer o projeto, fiz o projeto, e como também acontece muitas vezes encomendam-se os trabalhos mas não há capacidade para os fazer e portanto, a câmara desistiu logo, disse que gostava muito mas que não havia dinheiro. Finalmente o terceiro, no Seixal... aquilo passou de uma dimensão controlável para quinhentos metros quadrados, e até julgo que não está a correr muito bem o funcionamento daquela galeria.

S.P – Mas também está implantado noutro terreno...

A.S – Lá está, é outra escala... o prédio é pequeno e pediram-me um máximo de quinhentos metros quadrados. Depois correu mal... porque o que acontece também muitas vezes, desde que fui chamado para fazer aquela galeria até à conclusão foram quinze anos! Agora nem tanto porque as coisas já começam a ser diferentes, mas o que acontecia era que as camaras encomendavam o trabalho e depois, ou porque não vinha o fundo comunitário, ou por qualquer outra razão, não havia dinheiro, e portanto, os próprios empreiteiros que tinham muito pouco trabalho davam preços impossíveis! Chegavam a receber a primeira prestação, depois não conseguiam continuar e faliam... depois era preciso fazer concurso para outro empreiteiro enfim... demorou quinze anos! E não está pronto porque todo o estudo incluía o arranjo do jardim e não está feito.

S.P – Também tem lá uma casa pré-existente... também estava incluída no projeto?

A.S – Também incluía o arranjo da casa, que também caiu! Depois fizeram lá uma coisa horrível sem me dizer nada, que não sei quem fez, alguém da câmara mesmo ... e que ficou em ruínas, não se concluiu. Fica mesmo a seguir à casa. A casa era uma casa interessante! No contrato estava fazer o arranjo e aí também o Cargaleiro queria não só, porque tem áreas grandes, organizar os arquivos como uma escola e centro de estudos.

S.P – Eu tive a oportunidade de visitar a obra. Já me tinha informado anteriormente através de uma notícia qual a intervenção a ser realizada e realmente pensei que ia ver o projeto todo concluído...

A.S – E o encargo era esse... mas depois ficou pelo caminho. Foi fundamentalmente por falta de dinheiro.

S.P – Contudo, sempre se construiu um Cargaleiro, mais pequenino mas construiu-se. E um dia destes ainda se constrói o outro! É uma obra lindíssima!

A.S – Não... ainda aqui há tempos foi vandalizada... partiram os vidros... não é ligado o ar condicionado... e portanto tudo o que é madeiras começa a mexer. É muito simples, o edifício sendo um museu requer um controle de temperatura e humidade, e portanto, o museu mais do que em qualquer outra obra, praticamente não tem muitas aberturas porque se sabe que está a funcionar o ar condicionado. Para se economizar no consumo de qualquer instalação de ar condicionado, esse edifício é muito fechado.

Num museu, quando se manda vir obras de outro museu, e ali punha-se também esse problema porque o Cargaleiro tem obras em muito sítio, Itália, Espanha, etc... quando quisessem estudar e expor um determinado aspeto da sua obra e tivessem que vir coisas de outros museus, se não tiver aquele grau de humidade e temperatura rigorosamente controlado pelo ar condicionado, os museus não mandam essas obras, recusam. E o quê que acontece, o ar

condicionado custa! E portanto, não ligam o ar condicionado e tudo o que é madeiras começa a sofrer... é uma zona bastante húmida que fica ao pé do rio.

Até agora não está a correr bem.

S.P - Estes museus têm um carácter expositivo diferente. É, por exemplo, transversal aos dois projetos que projetou para o Seixal a inexistência de claraboias que é uma solução quase sempre usada para a iluminação das salas de exposição.

Porque é que o primeiro projeto, a Fundação Cargaleiro 1, difere nesse aspeto dos projetos posteriores?

A.S – Neste último do Seixal não se justifica porque é pequeno o espaço... são quinhentos metros quadrados. O Cargaleiro 2, eu já não me lembro...

S.P – O Cargaleiro 2 também não tem claraboias...ou pelo menos não aparecem nos desenhos. (Consultamos os desenhos).

A.S - É natural que até nem haja desenhos disso mas este era para ter... porque estas salas como vê são bastante fechadas... portanto neste de certeza que tinham. Eu não pus porque fiz só o anteprojecto ou o estudo prévio, julgo até que só fiz o estudo prévio embora muito desenvolvido. Nunca fiz o projeto de execução porque desistiram logo. Mas posso-lhe garantir que ia ter iluminação superior. Contudo, não me lembro em pormenor, só consultando os desenhos todos e a maquete. Mas este museu teve um desenvolvimento creio que só até ao estudo prévio... nem teve anteprojecto, foi só mesmo a disposição na quinta e a forma ...

Não sei se não haverá desenhos mais desenvolvidos sobre o Cargaleiro 2...

S.P – Publicados só encontrei esses. O gabinete também não conseguiu ceder.

A.S – Às vezes é difícil porque há uma parte dos desenhos e sobretudo maquetes que já estão ou no Canadá, ou em Serralves, não sei agora onde está o material deste...

O projeto morreu portanto... mas às vezes engano-me... porque vai agora iniciar-se um projeto que fiz há mais de 20 anos em Cabo Verde e, por exemplo, a maquete já está no Canadá. Ao fim de 15 anos pensei, isto não se faz! É um projeto importante, é o Banco Nacional.

Há 20 anos o projeto de execução estava pronto, esperei pela construção e na altura o presidente da administração disse que infelizmente não havia dinheiro e que não se podia construir. Isto foi agora, há dois meses ou três fui contactado, e os desenhos tenho-os porque já são feitos em computador...se fosse mais antigo nem os desenhos teria... teria digitalizado apenas o essencial. Mas portanto vai-se fazer agora... o problema é a gente rememorar... tenho que consultar os desenhos todos...fazer outra maquete... Agora deste não sei... fico eu próprio curioso com a iluminação mas de certeza que tinha.

***S.P-** Uma das razões que eu colocava quando analisei o edifício era, se a falta de claraboias não teria relação com o tipo de obra a expor...*

A.S – Não, não. Isso de certeza que tem iluminação... não tenho ponta de dúvida.

Relativamente ao Cargaleiro que está construído, primeiro tratam-se de espaços relativamente pequenos, depois o exterior é um jardim que está mal tratado mas que é muito bonito...também o tipo de material para que ele está vocacionado é a cerâmica, portanto não se expõe da mesma maneira. É claro que também se podem expor desenhos, os desenhos preparatórios e tal... que exigem um tratamento impecável se não, não se podem expor. Este museu

dispõe somente de iluminação direta lateral, enquadrada de forma a não vir o sol direto, porque é um edifício pequeno...se tivesse espaços grandes como Serralves por exemplo, aí era imprescindível ter claraboia para quem queira ter, como eu acho imprescindível, luz natural. Aliás, quer iluminação natural quer iluminação artificial, porque por exemplo, estes museus e até em Serralves, agora não porque mudou, mas houve uma altura que punham projetores... que eu isso detesto. É uma iluminação indireta ou iluminação coada por aquele vidro projetor, detesto... e é mau para as obras.

S.P - A Fundação Cargaleiro 2 é comparável a Serralves devido à dimensão da construção e obviamente por também estar inserida numa quinta.

A.S – Não é comparável, no sentido de se tratar de edifícios relativamente pequenos na paisagem, é mais comparável no ponto de vista de ter um jardim muito bonito e de portanto, haver uma relação entre o jardim e o museu que, sendo diferente de Serralves, até pela dimensão dos edifícios e pela dimensão do jardim, tem os mesmos propósitos de estabelecer uma ligação entre jardim e museu.

S.P - E teria igualmente, como objetivo, ser transformado num parque para a cidade...

A.S – Exatamente, nesse aspeto sim... qual parque! (Risos) Isso olhe, projetos, no meu arquivo, não sei quantas vezes mais projetos do que construções realizadas. Ultimamente até há Granada que não se vai fazer.

S.P – Sim, e foi uma surpresa para todos... não se esperava que isso acontecesse.

A.S – Para mim não foi surpresa a partir de que, entre outras coisas, acusaram a diretora de Alhambra, que é uma mulher fantástica, de corrupção e a afastaram. Ela é que foi o motor daquele concurso, e portanto, quando ela foi demitida, (e isso já foi há, talvez, dois anos), eu disse logo ao Juan Domingo, que é um arquiteto espanhol que está na equipa, que o projeto acabava por ali...ele achou que não e continua a achar. Mas acabou!

Aquilo começou por uma questão política... toda a polémica foi primeiramente instigada por razões políticas, e agora é sobretudo pela formação, que então foi feita, de um grupo chamado “SOS Alhambra” de que o diretor é, não sem surpresa para mim, um arquiteto.

Portanto, quando eu vi o afastamento da Maria del Mar e uma organização chefiada por um arquiteto, eu disse: isto acabou!

S.P – Não sei se é verdade, provavelmente será mais uma especulação em volta deste projeto, mas falou-se que estavam a pensar voltar atrás e construir...

A.S – Tudo isto deu bastante escândalo porque o projeto foi exposto em toda a parte, na Noruega, em França, em Itália, depois no Canadá... e foi sempre bem recebido. E portanto, tornou-se um escândalo. E depois o que foi lançado é que era a UNESCO que não deixava construir, o que é falso! Era uma organização que se chamava ICOMOS, a pedido da tal organização “SOS Alhambra” que são informadores em cada país, (também há uma ICOMOS portuguesa), que fez uma informação ambígua mas que no fundo dizia que o projeto podia ser muito mau para Alhambra e passou a lançar uma ideia, assim tão radical como, que este projeto era um supermercado dentro de Alhambra. E claro que a opinião pública... enfim, para tirar isso de dentro da cabeça das pessoas é difícil porque as pessoas não vão ver o projeto, e se há gente

responsável que diz que aquilo é um desastre... E depois passou a ser um caso diferente, o mais importante monumento de Espanha ser feito por um arquiteto português para muitos não cai bem...

S.P – Infelizmente são coisas que influenciam negativamente todo um trabalho feito com tanto afinho...

A.S – Inclusivamente de trabalho não se passou nada porque nós temos o projeto de execução completo. E agora nesta última *démarche*, cujo resultado do relativo escândalo em que isto se transformou, um escândalo brando, mas como cabe a um projeto de arquitetura é um escândalo político, veio uma “apreciação”, e por isso é que Juan Domingo pensa que se vai fazer, no sentido do que é o defeito do projeto que é o de ser de área exagerada, ora, a área é a área pedida no concurso... é a área que todos os concorrentes tiveram que cumprir. E tem até alguns aspetos em que eu não tenho problema nenhum em reduzir a área, alguns até sugeri. Um é de que tem um grande parque de estacionamento, que não tem nenhum impacto, é enterrado... e outro é o que era uma cafetaria foi transformado em restaurante, e eu aí, claro, isso não achava bem porque por muito grande que seja o restaurante é pequeno para um monumento onde entram todos os dias 8500 pessoas, não vale a pena. Mas enfim, foi-me solicitado que aumentasse a área.

De maneira que, quando se disse agora que era uma grande área, não eu porque desinteressei-me do assunto, mas o arquiteto espanhol fez uma informação, consultando-me antes evidentemente, de acordo com o que se podia reduzir para um pouco mais de metade, como retirando o parque de estacionamento, retirando um auditório, uma sala de exposições que pode funcionar no palácio do Carlos V como já funciona... e reduzimos. Agora o argumento está

contestado mas daí não vem nada... agora o assunto é outro, porque a questão da área foi uma justificação, etc... mas enfim, isso já lá vai.

S.P – Ainda relativamente ao museu de Serralves e ao Cargaleiro 2 apesar da relação entre eles, a Fundação de Serralves foi um processo que levou muito tempo... O que justificou tempos de conceção e desenvolvimento de solução tão distintos?

A.S – Serralves também deve ter demorado à volta de quinze anos. (Risos)
Ultimamente a medida é quinze anos! Não tenho bem a certeza mas julgo que foi perto disso também.

S.P – Mas também comparativamente a todo o processo que foi necessário para desenvolver o projeto, relativamente à conceção de uma ideia e à solução de projeto, para Serralves foi bastante mais demorado do que para o Cargaleiro 2.

A.S – Aí havia problemas evidentemente de financiamento, aquilo foi em boa hora que a Teresa Gouveia que, na altura era ministra ou secretária de estado da cultura, conseguiu que o governo comprasse a quinta porque uma parte estava destinada a loteamentos... a fundadora do museu de Serralves é a Teresa Gouveia objetivamente. Também decidiu entregar-me o projeto. Na altura não havia esta coisa de concursos obrigatórios, embora ainda hoje nem sempre o sejam...

Depois havia uma comissão e foi discutido o processo... e foi discutido consoante durou, eu acho que, três secretários de cultura, de maneira que as instruções e o programa era ora mais pequeno, ora maior, ora mais pequeno, ora maior... em certo momento associavam um centro de congressos... por isso há, salvo erro, cinco projetos. A decisão até se resolver fazer, demorou muito tempo. Posteriormente, a execução não foi muito demorada... até porque em relação a muitos aspetos, eu já tinha pensado muito ao longo de

quatro projetos onde o programa e as soluções eram completamente diferentes, porque as intenções eram também totalmente diferentes. Então desenha-se o museu e depois houve outra polémica... como é habitual. Polémica que chegou a uma queixa em Bruxelas para que não fosse construído. Houve uma queixa com baixo assinados e depois como não resultou daí... queixa em Bruxelas! A arquitetura é assim... Só faltou um título porque também poderia ter havido um “SOS Serralves”. Mas não chegou a ter título. (Risos)

S.P - O que a Fundação Cargaleiro 2 tem de especial em relação aos outros museus é o facto de, do ponto de vista formal explorar formas e geometrias mais livres e complexas particularmente diversas da maioria das obras desta tipologia que projetou...

A.S – Claro, tem a ver com a própria topografia e com a paisagem...

S.P – Não tem, portanto, relação com uma certa evolução formal... formas menos regulares que poderia já ter experimentado noutros edifícios?

A.S – Há, isso sim, naturalmente. Qualquer projeto que um arquiteto faça tem um peso tudo o que fez antes, e de acordo com o problema que se põe neste terreno com este programa... não há dúvida que há. Este museu, por exemplo, tem incluído muitas curvas mas quando olha para a planta topográfica percebe bem porquê.

S.P – Há vários exemplo de soluções com gestos mais livres e até em edifícios de outras tipologias como o Banco Borges e irmão, ou então outros museus, como o Museu para os dois Picasso ou a Fundação Iberê Camargo que julgo que estava a ser desenhada ao mesmo tempo que esta...

A.S – Há, sim, sim... Também o Ibêre Camargo era um terreno pequeno com uma rua que passava em frente, e para caber um museu, com os objetivos e as áreas que proponham era muito difícil. Tem um museu que é o volume maior,

em que a frente sobre a rua é praticamente o simétrico da forma do terreno... e depois há partes do programa que já não cabiam neste volume, que eu estabeleci como limite de altura a aresta da encosta, e que tiveram que ser postos na horizontal a decrescer, porque a forma vai estreitando. No fundo, este local e este terreno tiveram uma importância muito grande, mas evidentemente não teve uma influência isolada exatamente como acontece com o Cargaleiro 2 também.

S.P – Em Serralves há um percurso exterior de acesso que nos leva à entrada do museu não mostrando o edifício no seu todo. Enquanto percorremos o que verificamos são partes, primeiramente o volume do auditório, depois um pátio, depois a entrada e assim sucessivamente vamos descobrindo o museu de Serralves. No museu Cargaleiro 2, pelo contrário, parece-me a mim, o percurso parece que é feito de forma a se ver a globalidade do edifício, uma vez que também faz a ligação de outros volumes situados em pontos diferentes do terreno.

A.S – Porque aí a condução do percurso, (os edifícios são relativamente pequenos), a definição clara do percurso vem sobretudo da topografia, e o facto de se ver em várias plataformas topográficas é que se vê o edifício em conjunto ou não... às vezes desaparece.

Portanto aí a composição do ponto de vista do percurso é muito feito por uma topografia com muita força.

S.P – Este percurso exterior de acesso foi feito também, julgo eu, no sentido de se organizar um futuro parque para a cidade...

A.S – Sim, claro... que não se chegou a fazer o projeto paisagístico...

S.P – E parece – me que ao contrário de Serralves que é um museu que parece esconder-se, este parece expor-se completamente.

A.S - Sim. Bem, não é completamente porque essa diferença de níveis... há um movimento na vertical em que as vistas mudam muito e às vezes desaparecem sobre um tal edifício.

S.P – *Porque nota-se um percurso bastante indireto que se afasta e que engloba o museu parecendo enquadrá-lo propositadamente...*

A.S - A dimensão dos edifícios condicionou muito. E essa fragmentação de volumes que se nota, deve-se à dificuldade de encontrar plataformas ou locais onde fosse fácil implantar o edifício sem ser muito complexo do ponto de vista de andares ou pisos por entre as diversas cotas...o terreno é muito ondulado, não claramente uma vertical clara, mas muito ondulado e com pouco espaço. Neste edifício, se vir as curvas de nível percebe que ele de certa maneira tinha que ser assim... quer dizer, ter que ser não tinha, mas pedia muito isto em todos os aspetos incluindo a economia, que também é outro grande condicionante.

S.P – *Um grande condicionante, mas que não é impedimento para se fazer uma boa obra.*

A.S – Não, o dinheiro não é um impedimento. O que exige é uma compreensão do que influencia o dinheiro disponível... mas não quer dizer que determine uma má obra, embora haja muito essa ideia. Um dos problemas que se encontra em relação à habitação social, por exemplo, é que há uma reação em relação à qualidade desta tipologia.

Lembro-me que houve uma reação negativa em relação à Malagueira, que claro tinha também razões políticas por trás, porque se dizia que não era habitação social. No fundo achava-se, para dizer de uma forma simples e clara, achava-se bonito de mais para ser habitação social. Eu lembro-me que era considerado um disparate, a habitação social não se podia fazer assim porque

era muito caro e tal... até que um dia, já estava aquilo meio construído, e correspondendo a um programa que foi financiado, o secretário de Estado que na altura era o Fernando Gomes, veio dizer que a Malagueira era o projeto de habitação social mais barato no Alentejo. E ninguém lhe pediu para ele dizer isso, eu por acaso estava presente. Ficou tudo de boca aberta, porque o que corria era que aquilo era um disparate, caríssimo, etc...

S.P – As pessoas têm a ideia de que tudo o que é “bonito” é caro...

A.S – Sim. Vamos lá ver... a verdade é que uma obra com qualidade põe em questão a grande maioria de obras sem qualidade que se fazem... de maneira que há um muro para que não apareçam. Não tenha dúvida disso...

S.P – Pois, e agora os engenheiros podem assinar projetos de arquitetura...

A.S – Bem, isso para já ainda não é geral. É um grupo... mas o que eu acho é que isso é um primeiro passo. Este assunto foi discutidíssimo nos anos 70, (julgo que ainda foi nos anos 70), quando saiu a lei que... não é a arquitetura para os arquitetos, porque nos projetos há sempre uma equipa, aliás, equipa obrigatória que inclui engenheiros e arquitetos. Agora para coordenar, não tenha dúvida de que quem está vocacionado é um arquiteto, pelo facto de não ser um especialista. Um engenheiro é especialista de estruturas, outro é especialista de energia, outro é especialista de acústica... como é que pode coordenar, quando é especialista?

Agora saiu uma coisa também que, se já não está em funcionamento vai estar que é, o arquiteto não pode ser coordenador, o coordenador tem que ser um especialista engenheiro. (Risos)

Especialista engenheiro! Isto é de um absurdo, inacreditável! Porque um especialista em princípio não pode ser coordenador...

Um arquiteto pode coordenar porque não tem que fazer outros projetos, quer dizer, vai coordenar mas não tem que fazer o projeto de estrutura, mais o projeto de acústica, mais o projeto de eletricidade, se não, não tinha tempo para a arquitetura... a arquitetura é a coordenação de tudo isso! Portanto, não é dizer que a arquitetura é para os arquitetos... não, a arquitetura é para as equipas!

S.P – Ensinarão-nos durante a faculdade a sermos gestores de um projeto, frisando sempre que isso seria uma parte de extrema importância na nossa profissão... será que agora vamos encontrar uma realidade completamente diferente no mundo do trabalho?

A.S – Não vai ser completamente diferente... é tão absurdo que na prática, em princípio isso não acontece, agora, contém um perigo tremendo! Tanto quanto eu sei até já está a acontecer, ainda que em pequeno grau, uma invasão de empresas francesas, italianas, etc... e os arquitetos passam a ser assalariados e a não coordenar os projetos, porque as grandes empresas não querem isso, querem mão-de-obra... isso é um perigo! Em Portugal, embora as coisas se tornem vagas e tal, custa-me a crer que isso aconteça. A verdade é que Portugal ainda é dos poucos sítios, onde apesar das grandes dificuldades, ainda há arquitetos a gerir, a controlar e a coordenar as obras. Porque de resto, em França por exemplo, quase que já não existe. Na Europa tirando os países da Suécia e Noruega onde não tenho experiência, só se consegue trabalhar na Suíça. Em França é um desastre. Itália tem a vantagem de que às vezes não se faz nada porque é melhor do que fazer. É uma pessegada! Há algumas

exceções, realmente há... mas mesmo os arquitetos franceses, os arquitetos de qualidade, a maioria daquilo que fazem é fora de França.

S.P – Realmente é uma situação já muito alastrada... mas em Portugal, por exemplo, não se compreende o que se está a fazer, na medida em que se sabe que a arquitetura portuguesa só tem trazido alegrias para o país.

A.S – Sim, embora sejam coisas limitadas. Porque a arquitetura portuguesa, falando assim, “A Arquitetura Portuguesa”, está mal... mas isso é outra história.

S.P – Voltando mais uma vez aos casos de estudo, eu escolhi o museu Ibêre Camargo e o Museu Cargaleiro 1 porque foram os dois museus na sua obra que eu verifiquei que são os únicos contruídos em altura. Também têm uma solução parecida, que se baseia na conjugação de um volume vertical com um volume horizontal...

A.S – Têm duas coisas semelhantes, terrenos pequenos. (Risos)

Claro que não foi só isso, mas esse facto é determinante. O Cargaleiro 1 é um edifício relativamente pequeno que está no meio de grandes edifícios, e que se arriscava a desaparecer se não tivesse um volume mais alto, contudo, a solução teve muito a ver com a dimensão do terreno. Em relação ao Ibêre Camargo não havia outra solução, teve mesmo que ser em altura. Houve também outras razões estou-me a lembrar, por exemplo, que ao lado do Ibêre Camargo, que é praticamente da altura da encosta, há uma torre grande e feia... que no princípio era uma coisa que me incomodava aquela torre ali isolada... mas depois aconteceu-me uma engraçada, e acabei por dizer não sei onde, numa conferência qualquer, que a torre se tornou uma amiga porque no fundo, a torre deixou de estar isolada e portanto, o que era uma agressão foi diminuído porque apareceu outro edifício. Depois também pensei que o

próprio museu também deixou de estar isolado porque não há mais nada, a não ser a torre que está mais perto, depois em frente é o rio, e a marginal. De maneira que eu acabei por ficar satisfeito com a presença desta torre, quando no princípio dizia que aquela torre era uma chatice.

S.P – Então não existe uma relação entre estes dois museus, foi uma coincidência.

A.S – Há um aspeto coincidente, mas não é o único aspeto a considerar.

Mas há uma coisa que não se pode ignorar desde o primeiro minuto do projeto que é o facto de o terreno ser pequeno para o programa.

S.P – Relativamente ao percurso interior da Fundação Cargaleiro 1 e à rampa de distribuição, ela foi projetada com vários vãos que a configuram e que criam vários enfiamentos visuais e vistas cruzadas. Eu não consegui perceber muito bem, devido à falta de desenhos disponíveis. (Consultamos desenhos.

A.S – Já não me lembro em pormenor mas tinha uma entrada central de luz, que coincide com esse ponto das rampas... mas depois tem outra iluminação nas salas por claraboia. Nas salas do primeiro piso não... a luz vem também da luz central das rampas mas depois a base é a iluminação artificial, mas nunca fica às escuras porque há comunicação. Depois, embora haja esta separação das rampas, há comunicação visual, pontual entre os dois lados da rampa...

Este percurso é muito complexo do ponto de vista espacial, só com uma maquete é que se pode discutir isso.

S.P – Eu estive à procura mas não encontrei quase nada...

A.S – Não, porque este já está no Canadá... ou estará em Lisboa, já não sei, mas estará num dos dois sítios.

S.P – *Portanto, estes dois museus não têm só a solução geométrica parecida mas têm também o exemplo da rampa, como dinâmica espacial, em comum.*

A.S – Sim, a rampa é um ponto recorrente nos museus porque em muitos casos a própria rampa é posto de observação do que se expõe, neste caso por exemplo é, sobre as salas de um e de outro lado. Por outro lado, quando se faz mais do que um piso, também tem o seu encanto mas, é sempre um bocado chato ter que entrar num elevador e subir, é claro que o elevador pode ter vidro e vê-se para fora... mas é sempre uma coisa violenta ter que interromper o percurso. A rampa aparece muito nos museus, mas também aparece em casas... olhe veja o exemplo do Corbusier, a Villa Poissy, mas também a casa de Paris onde está a fundação, que também tem uma rampa. Um dos problemas que surgem é que a rampa podia ter muita inclinação, mas a rampa agora numa casa é praticamente impossível... porque com 6% e ainda não sei quanto mais para o patamar, não cabe. Aliás no museu do Brasil, e não é uma casa já tem alguma dimensão, embora a rampa pudesse não ter os tais 6%, tem mais do que isso porque não havia ainda esse regulamento no Brasil, ela não cabe. Como eu queria um espaço a toda a altura e uma rampa lateral, para deixar um vazio que vai até cima, a rampa não cabia na extensão que o terreno permite, ao que eu tive que fazer metade da rampa no interior e outra metade no exterior. E depois isso permitiu fazer aquele soltar da rampa... E porquê que a rampa se solta? Porque o terreno de qualquer modo é pequenino e eu não queria tocar na encosta que é belíssima com uma vegetação fantástica... também tinha entrar por atrás para fazer a carga e a descarga porque de outra forma não se podia parar é só estrada. O Ibêre Camargo é um volume pequeno

com um fundo belíssimo da encosta mas depois tem um estuário, um delta enorme! E uma das coisas que custava era ter este volume aqui e depois um espaço!... E então é por isso que as rampas se soltam do edifício... e tem ali um braço enorme...

S.P – O Museu para os Dois Picasso é uma peça arquitetónica de exceção criada claramente com muito gozo e baseada essencialmente no conceito do percurso...

A.S – Esse está em construção na China... o que é espantoso!

Há um Chinês, para quem eu estava já a fazer uma obra, que me contacta a dizer que viu isso não sei onde, numa revista ou assim, e decidiu construir... já está em acabamentos na China! É uma coisa inacreditável...

S.P – E tem as duas obras do Picasso?

A.S – Pois, só não vai ter as duas obras do Picasso... era a Guernica e era a Mulher Grávida... evidentemente que não vai ter. Ele queria criar como que um percurso dentro de um grande parque, onde de resto faz uma capelinha que também está a começar agora, muito pequenina, e depois tem esse museu do Picasso, que já não pode ser do Picasso, vai ter que ter outro nome. (Risos)
Ele encomendou-me, para onde estavam as obras do Picasso, duas esculturas ...mas aí vai ficar a perder não é! (Risos)

É um espaço impressionante... a luz...

Foi-me pedido uma escultura para pôr no espaço onde estava Guernica... que é uma coisa que cai muito agressiva... em chapa em corten... e o outro, uma vez que o museu do Picasso significava a guerra e paz não é... o outro é um ovo em mármore.

E já está muito adiantado... é em betão bruto...

S.P – Mas então conseguiram fazer uma réplica num terreno diferente e num país diferente?

A.S – Sim, o parque é grande, e o original também era... O projeto é igual, um bocadinho mais pequeno, mas continua enorme como está a ver...

S.P – E também é em rampa como o original?

A.S – Sim, porque escolheu-se um terreno que é exatamente a mesma coisa!
(Risos)

Agora estou a fazer um em Xangai com o Castanheira, sem o Castanheira é impossível... ele vai lá a cada mês e meio. Para conseguir uma obra bem realizada, há uma condição que existe que são clientes muito bons e muita assistência.

Há ainda outro museu que ainda não começou... que é na China... vai começar a ser construído em breve...

S.P - Tem feito muitos projetos para lá...

A.S – Muitos, o que tenho feito é na China...

Este é o tal de 55 mil metros quadrados... é em Xangai, é enorme! São dois volumes interligados... é na entrada da cidade.

S.P – Não tinha conhecimento destes museus...

A.S – Sabe qual o motivo de tanto trabalho? Primeiro porque fiz o primeiro na Coreia, gostaram e depois começaram a encomendar outros em Taiwan e depois na China, (na China com o cliente de Taiwan, mas agora já são clientes

chineses), mas porquê... porque lá não há a burocracia incrível que há cá. Para lhe dar um exemplo, num destes projetos o cliente pediu muito aflito, porque nós tínhamos um prazo para entregar relativamente curto, para entregar um mês antes... nós dissemos que não sabíamos se era possível mas que íamos tentar...

E o senhor disse para termos isso em atenção porque os projetos lá para se apresentar demorava muito tempo...que era preciso para aí duas semanas!

Duas semanas! (Risos)

Estes clientes não são do género de pôr um programa e depois mudar tudo, porque têm pressa e dinheiro... por isso não há entraves. Depois vai à câmara e é rapidíssimo, de seguida vem logo a construção... não há os concursos de seis meses como há aqui.

Quando é da comunidade europeia, só o concurso demora seis meses e depois, às vezes, é preciso outro tanto para combinar e iniciar a obra. Lá aquilo é, zumba!

Bem, agora está tudo!

S.P – Muito obrigada!